
CÓMO VER CÓMO
TEXTOS SOBRE CULTURA VISUAL LATINOAMERICANA.
ANTONIO E. DE PEDRO Y ELENA ROSAURO
EDITORES
editorialfoc

editorial**foc**

En Editorial Foc nos mueve la convicción de que la literatura sólo sucede contigo, así que queremos agradecerte que hayas decidido compartir tu tiempo de lectura con nosotros. Deseamos que encuentres en esta obra todo aquello que nos impulsó a editarla y que, cuando llegue la última página, te apetezca recomendarla y saber más de nosotros y nuestros títulos. Te esperamos en www.editorialfoc.me. Gracias por leer.

ISBN: 978-84-15634-35-5

Diseño de Cubierta:Ánuar Zúñiga Naime

Créditos Foto: Raúl Calderón Gordillo

Cómo ver cómo

Edición a cargo de Antonio E. de Pedro y Elena Rosauro

ÍNDICE

Helena Talaya

Observación flotante como herramienta metodológica para el estudio de producción audiovisual amateur publicada en el portal YouTube. Adriana Moreno

PRESENTACIÓN

Antonio E. de Pedro y Elena Rosauro (coords.)

La Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT) es una asociación independiente, sin ánimo de lucro, conformada, actualmente, por una veintena de investigadores procedentes de distintos países latinoamericanos más Estados Unidos, España, Suiza y Alemania.

La Red tiene como objetivo principal el análisis crítico de imágenes, artefactos visuales y prácticas de la visualidad, dentro del amplio marco teórico de los estudios visuales, que desarrollan variables interpretativas diversas y heterogéneas; además de especialmente politizadas. Coincidimos, en algunos casos, y mantenemos una postura crítica en otros, con los énfasis interpretativos y metodológicos que se proponen desde el ámbito de los estudios visuales a nivel internacional.

Como asociación, ReVLaT dio sus primeros pasos en noviembre del año 2012, cuando un pequeño grupo de investigadores decidimos reunirnos en un simposio celebrado en

la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC), en la ciudad de Tunja (Boyacá, Colombia), bajo el sugerente título de *Cómo ver Cómo*. A este primer Encuentro, muy modesto en cuanto a participación e intenciones, siguieron posteriores encuentros anuales; todos ellos en México y realizados con el apoyo de diferentes universidades e instituciones: Morelia (2013), Pachuca (2014) y, este año 2015, Querétaro, ciudad en la que celebraremos nuestro *IV Encuentro Internacional de Estudios Visuales Latinoamericanos*.

La obra que ahora presentamos al lector es producto de nuestros dos últimos Encuentros en Morelia y Pachuca. Este libro, para el que hemos seleccionado los textos más relevantes de ambos eventos académicos, es también el primer volumen de una colección que abordará diversos temas que dan *Señas de Identidad* a la visualidad latinoamericana. Con este esfuerzo editorial de ReVLaT y FOC, editorial a la que agradecemos tanto su confianza como el aceptar el reto que una colección de este tipo supone, esperamos contribuir, principalmente, a la reflexión en torno a las características visuales y culturales de nuestra región, en el contexto de la visualidad global, teniendo en cuenta sus especificidades históricas, sociales, políticas y geo-estéticas.

De este modo, nuestras investigaciones parten de un ideario que sitúa lo local y regional en lo global; impulsando los análisis críticos y la interacción entre campos de saberes, con la finalidad de ofrecer una visión desde Latinoamérica, alejada de los referentes interpretativos de corte eurocentrista.

Al mismo tiempo, tratamos de evitar un foco meramente regionalista o nacionalista, que ha favorecido tradicionalmente la interpretación de nuestra región como un mundo visual simplificado de características exóticas.

Los volúmenes de la colección que arranca con este libro ofrecerán un sin fin de *miradas* con el objetivo último de contribuir al estudio de las imágenes (artefactos o prácticas visuales) que, como construcciones culturales que son, confluyen *en* y *dan* forma a innumerables imaginarios sociales a lo largo y ancho de la geografía latinoamericana; es decir, construyen una cultura visual que nos identifica.

Cómo ver cómo. Textos sobre cultura visual latinoamericana, libro coordinado por Antonio E. de Pedro y Elena Rosauro, reúne nueve textos presentados en encuentros académicos y posteriormente adaptados al formato de libro

electrónico, que ofrece numerosas oportunidades de interacción entre los autores y el lector.

La elección del formato electrónico para la difusión de nuestros textos es una opción declaradamente intencional, partiendo de la idea de poder llegar al mayor número de personas a un precio muy asequible y haciendo, al mismo tiempo, uso de las múltiples posibilidades que el trabajo y la escritura electrónica permiten, por ejemplo: la construcción de textos enlazados a otros textos en un proceso de infinitas referencias (tantas como el lector desee investigar a partir de las que el autor haya previsto); el visionado de imágenes en el contexto en el que inicialmente las encontró el autor (lo que supone, por un lado, que las imágenes no estarán "aisladas" en las páginas del libro y, por otro, que el lector puede iniciar un proceso de *navegación* y visualización de otras imágenes relacionadas, como si de un *atlas warburgiano* se tratara); la reinterpretación, por parte del lector, de lo que el autor ha considerado y diseñado inicialmente, al tener a su alcance las referencias y caminos tomados durante la escritura del texto. Por estas razones, como autores hemos comenzado en este libro a realizar un esfuerzo novedoso, incorporando estas prácticas *digitales* de investigación y de redacción de los textos.

Prácticas que, en los próximos volúmenes de la colección, se irán puliendo y mejorando, con el fin de exprimir de esta herramienta las enormes posibilidades que puede ofrecer a quienes trabajamos en el campo de las imágenes.

El presente libro está dividido en tres secciones, cada una de las cuales cuenta con tres capítulos. La primera, *Visualidades críticas*, sitúa los artefactos visuales que aborda en sus contextos socio-políticos, tomando una posición crítica en los análisis de sus objetos. Abren esta primera sección Katherine Ávalos y Lucy Quezada con "*Imagen autorizada: el arte posible en la dictadura de Augusto Pinochet*", texto en el que las autoras analizan el impacto que tuvo sobre el mundo del arte la dictadura militar chilena establecida en 1973. Si bien la Junta Militar no tuvo un plan cultural de orden programático, Ávalos y Quezada detectan la voluntad de ésta de hacer circular un tipo particular de imágenes, entre las que destacan la pintura de paisaje, de batallas y héroes militares, con el fin de exaltar las tradiciones nacionales y construir así un imaginario estético y político, que ilustrase conceptos como unión y prosperidad nacional.

A continuación, el capítulo de Claudia Gordillo, "*Narraciones*

emotivas de la militarización en Colombia", reflexiona sobre el uso de la imagen como dispositivo de poder durante los gobiernos de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006 y 2006-2010). A partir del estudio de las estrategias de comunicación afectiva de la propaganda militarista titulada "Los héroes en Colombia, sí existen", del Ejército Nacional, la autora plantea que la finalidad de esta campaña publicitaria fue, por un lado, cohesionar a los colombianos en torno a la idea de seguridad que el gobierno de Uribe instauró con la *Política de Seguridad Democrática* y, por otro, persuadir a los telespectadores para anular y coartar toda reflexión crítica en torno al conflicto armado.

Finalmente, Elena Rosauro propone en "*Historia, violencia y visualidad: una aproximación a las prácticas artísticas contemporáneas mexicanas y colombianas*" una lectura crítica de cuatro obras de arte contemporáneo, dos mexicanas y dos colombianas, que abordan violencias que han marcado las relaciones que los ciudadanos de ambos países tienen con la memoria y la historicidad. Además, los artistas propuestos por Rosauro hacen hincapié en la presencia y la materialidad de cuerpos sin vida que han sufrido terribles episodios de violencia.

La segunda sección, *Discursos visuales*, aborda a través de

diferentes medios (como la prensa ilustrada) y personalidades (como Frida Kahlo o Ida Rodríguez Prampolini) algunas de las complejidades que entraña el estudio de la visualidad. Rosangela de Jesus, en su capítulo "*Entre Repúblicas y Monarquía: representaciones visuales de Latinoamérica en la prensa ilustrada argentina y brasileña del siglo XIX*", presenta y discute algunas de las representaciones visuales publicadas en los periódicos *El Mosquito* (Argentina, 1863-1893) y *Revista Ilustrada* (Brasil, 1876-1898) pues, como afirma la autora, la prensa ilustrada jugó un papel importante en la representación de los conflictos en Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XIX: tanto los intereses económicos y territoriales como el lugar que ocupa a nivel internacional un país en relación con otros aparecen constantemente en estas revistas, que se convierten en privilegiados objetos de estudio.

Por su parte, María Elena Lucero, en "*Emergencias de la impronta surrealista en México. La mirada de Ida Rodríguez Prampolini*", analiza la trayectoria y los lúcidos aportes de la historiadora y crítica mexicana Ida Rodríguez Prampolini en la construcción del discurso sobre la poética surrealista en México, discurso promovido por André Breton desde su visita al país en 1938 y fomentado por la celebración de la Exposición

Internacional de 1940, evento que agrupó a artistas que compartían perfiles tales como espacios con alta carga de fantasía y la preservación de imaginarios personales.

Cierra esta segunda sección Antonio E. de Pedro, con su capítulo "*Frida Kahlo, el cuerpo encarnado*", en el que el autor realiza un acercamiento a la vida y obra de la artista mexicana Frida Kahlo desde la teoría de la representación y la fenomenología del cuerpo. En este sentido, De Pedro repasa determinados momentos de la obra pictórica de Kahlo, al mismo tiempo que analiza las imágenes que de ella hicieron diversos fotógrafos, y, cómo en ellas, Frida se convierte en un *cuerpo-objeto estético*.

La tercera y última sección, titulada *Artefactos visuales*, aborda diferentes producciones (audio)visuales en su vertiente más política, entendiendo esto como la conformación, en constante disenso, del espacio común en diferentes contextos: desde la Guerra civil española, pasando por el cine documental y hasta el espacio virtual de Youtube. Afra Mejía, en su capítulo "*Cine documental: Entre la dictadura de la Verdad y la invisibilidad del Otro*", se pregunta si es realmente posible dar voz al Otro subalterno en el marco de los silenciamientos

históricos de ciertos grupos sociales producto de los procesos de conquista del planeta. La autora repasa el pensamiento de diversos teóricos, especialistas en teoría postcolonial, que han sido conscientes de que la matriz cultural de la modernidad ha tenido como consecuencia una serie de procesos de invisibilidad o de visibilidad estigmatizada de ciertos grupos sociales considerados como bárbaros o incivilizados. Mejía traslada esta discusión al registro audiovisual de *lo real*, es decir, al campo del cine documental, abordando además la cuestión de la existencia misma de la *Verdad* en el campo de la creación artística.

A continuación, Helena Talaya presenta en "*Una aproximación didáctica a la Guerra civil española (1936-1939) a través de imágenes: fotografía y cartel propagandístico*" una propuesta de enseñanza de la guerra civil española a través de las narrativas visuales que el conflicto produjo, especialmente la fotografía de guerra y los carteles propagandísticos. La autora argumenta que, puesto que la guerra civil española fue la primera guerra en ser ampliamente fotografiada, la utilización de sus artefactos visuales constituye un material idóneo para estudiantes universitarios cuya lengua materna no es el español.

Por último, Adriana Moreno propone en su capítulo "*Observación flotante como herramienta metodológica para el estudio de producción audiovisual amateur publicada en el portal YouTube*" diversas metodologías para estudiar la imagen digital en las sociedades actuales, entre ellas la metáfora urbana como principio teórico-metodológico y la observación flotante como técnica específica para la indagación, conjugando asimismo conceptos provenientes de los estudios visuales, la antropología urbana y la sociología de la tecnología.

Nuestro proyecto es, ante todo, un reto intelectual que queremos compartir con los lectores, bien sean especialistas en la materia o bien aquellos que buscan reflexionar de manera más general en relación con la cultura visual latinoamericana.

Como coordinadores de este número y editores de esta colección, queremos agradecer a todos los autores que participan en este volumen y en los siguientes, el esfuerzo, dedicación y cariño que le han puesto a este proyecto que ahora arranca. Estamos seguros de que trabajando juntos y colaborando entre nosotros de una manera eficaz, seremos capaces de abordar futuros retos editoriales, con el apoyo inestimable de la Editorial FOC.

Muchas gracias a todos, autores y lectores.

1. VISUALIDADES CRÍTICAS

Imagen autorizada: el arte posible en la dictadura de Augusto Pinochet

Lucy Quezada[1] y Katherine Ávalos[2]

Ir al **Resumen/Abstract**

Durante la dictadura militar chilena, iniciada el 11 de septiembre de 1973, la circulación de imágenes se vio severamente restringida al antojo político militar, especialmente durante los primeros años de reorganización del país. Naturalmente, en un primer momento se rearticuló el uso de la imagen a través de una estrategia fumigadora a nivel político y cultural, iniciando una operación de limpieza que higienizara a la sociedad del denominado «cáncer marxista», suprimiendo los signos esparcidos masivamente en los muros de la ciudad y en las publicaciones socialistas que se habían multiplicado con Salvador Allende en el poder. La intervención purificadora del régimen estuvo acompañada de una serie de iconografías que se hicieron oficiales en la estética cotidiana de la ciudad, llegando incluso a inocularse dentro de las artes visuales. En esta política de reemplazo, la violencia simbólica se expresó también en la institucionalidad cultural, conquistando su órgano

gubernamental más representativo: el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Tal departamento difundió programas de educación que mostraron su condescendencia con esta clase de políticas conservadoras en no pocas oportunidades.

Bajo este contexto de atascos y desplazamientos, analizamos la imagen artística desde su construcción autorizada, es decir, dentro de marcos oficiales de circulación. Se trata de un tipo de imágenes que se sitúan desde la supervivencia ideológica, en un período de la historia chilena donde el efecto aplastante de la censura se combinó con el resurgimiento de un nacionalismo que exaltó las tradiciones, rescató la pintura de paisaje, de batallas y los retratos de héroes militares, con el fin de concientizar visualmente a la masa sobre los conceptos de unión y prosperidad nacional. Entre estas imágenes hay varias que son pinturas firmadas por los denominados «grandes maestros», obras de arte decimonónicas, recuperadas hábilmente para ilustrar el relato patriótico del General Pinochet, y otras tantas que se emitieron carismáticas en la producción pictórica de los setenta y ochenta, retratando los mundos interiores y subjetividades individuales, volviendo a la idea retrógrada que exaltara la figura del artista

como si fuera un genio introvertido. Con este tipo de lecturas sobre la producción artística local comulgaron cómodamente los críticos oficiales de la época, quienes consideraban que el «buen arte» era aquel desvinculado totalmente del contexto político y social, que se descubría en los suburbios de la ciudad.

Exposiciones realizadas inmediatamente después del golpe militar (promocionadas en los medios de comunicación oficiales) que rememoraban la construcción republicana de la patria, y publicaciones como las emitidas por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación hacia fines de la década del setenta, configuran el marco de esta historia contada por pocos y para pocos. La difusión de obras de arte que enardecían el espíritu nacional y de aquellas que silenciaban la realidad política de la época, son algunos factores que nos ayudarán a reconstruir un imaginario visual no admitido, aunque ilustrativo de conceptos ideológicos desde la plástica. Finalmente, se trata de un plan de homogeneización de identidades y alienación estética que, si bien no fue orgánico institucionalmente, sí se llevó a cabo en la realidad, instrumentalizando la historia de la pintura para convertirla en correlato de la historia de la derecha chilena.

Sobre la estética cotidiana, los remates, el paisaje y los «maestros de la pintura chilena»

El primer momento del régimen estuvo marcado por la política de limpieza en el ámbito no sólo simbólico sino también material de la ciudad. Los muros que durante los tres años previos al golpe, presididos por la Unidad Popular, albergaron motivos militantes del bloque de izquierda fundamentalmente dirigidos por brigadas muralistas, fueron borrados con el fin de simbolizar el cambio hacia el orden de la nueva Patria que restablecía la Honorable Junta Militar. El marxismo fue perseguido y reemplazado por un nuevo «ismo»: el Nacionalismo, que en palabras del asesor cultural de la Junta, Enrique Campos Menéndez, se escribía con mayúsculas. Según el autor de *Chile vence al Marxismo*, publicación editada pocos meses después del asalto a La Moneda, el patriotismo que impulsaba el nuevo gobierno buscaba que los ciudadanos fueran más libres y dignos en adelante, pues denotaba unión e impulsaba un sentimiento de respeto. De acuerdo con ello, se imprimen billetes con los rostros de los principales estadistas y generales de la historia de la República, muchas escuelas cambian su nombre al de Diego Portales o Bernardo O'Higgins (dos próceres ampliamente divulgados por el ideario histórico

de la dictadura militar), y la iconografía de una mujer con alas rompiendo cadenas se instala en la imaginería cotidiana para representar la liberación del marxismo[3]. Enrique Campos apuntaba a pocas semanas del golpe:

«Declaramos que preferimos evocar a O'Higgins y Portales, antes que a Marx y a Engels; a Balmaceda y Alessandri, en vez de Lenin o Stalin… Preferimos seguir nuestra estrella blanca, a una hoz y un martillo… Porque ha llegado la hora que repitamos, por la razón o la fuerza, que Chile está primero». (Campos, 1973: 15)

En este sentido, el totalitarismo comunista que la derecha chilena quería evitar fue falseado por el autoritarismo militar, acabando con la vida de cientos de chilenos entre 1973 y 1989, pauteando una organización política, social y simbólica del país, que cubría la violación de los derechos humanos nocturna y silenciosamente.

Con el estallido de publicaciones de este tipo, acompañadas por otras en revistas y libros que justificaban el actuar militar, el nuevo gobierno comienza una campaña institucional en que se llamó a todos los chilenos a donar joyas, bienes y dinero,

cruzada que recibió el nombre de Reconstrucción Nacional. Ésta se realizó semanas después de ocurrido el golpe de Estado, y su medio de difusión fue la prensa autorizada para circular. El llamado era abierto a la población completa, para donar y rematar bienes de todo tipo, dentro de los que se incluyeron también obras de arte. El diario oficialista «La Prensa de Santiago», en un artículo publicado el 16 de octubre de 1973 (La Prensa, 1973: 6), da cuenta de la iniciativa de la Asociación de Pintores y Escultores de llamar a sus más de 200 miembros a donar obras para ser expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes y luego rematadas, bajo la exposición titulada «Pinturas y esculturas para la Reconstrucción». Este remate, del cual no tenemos certeza sobre su realización, es fijado por el artículo mencionado para el día 27 de octubre de 1973. Si bien en esta ocasión no se impulsó ningún tópico ni temática específica para las obras bajo esta iniciativa, es cierto que queda demostrada la impronta que la obra artística tenía para la institucionalidad: más allá de ser un bien simbólico, se trataba de un bien traducible en dinero, junto a bienes muebles, joyas y sueldos donados para la causa.

Ese mismo mes de octubre, el Museo Nacional de Bellas Artes acogió la retrospectiva del pintor Juan Francisco González

(1854-1933). Inscrito por el crítico de arte Antonio Romera entre los cuatro «grandes maestros» de la pintura chilena, esta retrospectiva no fue una exposición más dentro del museo. Para esta ocasión, los escasos medios escritos que circulaban se sirvieron de la figura del artista como el más fiel traductor del paisaje chileno, declarando incluso que fue «uno de los primeros en interpretar el paisaje que le rodeaba» (La Prensa, 14 de octubre de 1973: 8). Esta tesis fue exaltada por el oficialismo como un valor ligado al nacionalismo, tangencialmente restituido luego del golpe militar. Esta exposición resulta ser el presagio de una seguidilla de artículos y muestras que buscaban generar en los chilenos una suerte de sentimiento soberano a través de la representación pictórica del territorio.

Por su parte, la soberanía marítima también funda un tópico elevado por la ideología militar, luego de decretar por ley en 1974 el mes de mayo como el «mes del mar». Varias salas de exposiciones –incluyendo nuevamente el MNBA- se volcaron hacia la muestra de paisajistas marinos como Arturo Pacheco Altamirano (1905-1978), Thomas Somerscales (1842-1927) y Charles Wood (1792-1856). La primera de ellas se organiza en 1974, exposición titulada «Dos pintores del mar» en la Sala La

Capilla, recientemente inaugurada en el Teatro Municipal de Santiago con auspicios del municipio, donde participan Casanova Zenteno (1857-1939) y Somerscales. Así como Juan Francisco González, estos pintores de marinas del siglo XIX aparecieron recontextualizados por el régimen militar, convirtiéndose en imágenes recurrentes para la ilustración de efemérides relacionadas a la historia patrimonial y militar del país.

Según Sonia Quintana, periodista oficialista de la época, estos artistas contribuyeron a «resaltar los valores marinos» de la geografía chilena (Quintana, 1978: 5). Dentro de la Política Cultural de la Junta Militar (1974) también se dedicaron líneas a esta celebración. Este documento oficial no delineó un proyecto específico para la cultura, y actuó más como una especie de «declaración de principios» (aunque con profundas contradicciones), estando muy lejos de ser una política cultural con intenciones proyectivas y legislativas. Con todo, al final de esta publicación se incluyeron una serie de artículos de prensa que dan cuenta de las iniciativas culturales oficiales, por supuesto de diarios simpatizantes con el régimen como Las Últimas Noticias y El Mercurio. Entre estos artículos, destaca uno del 26 de mayo de 1974 publicado en El Mercurio, titulado

«Mar y Cultura». En éste se resalta la importancia de esta celebración al mar chileno, en el cual «se incentivó poderosamente la vocación oceánica de los chilenos, que han vivido a espaldas al Pacífico» (El Mercurio, 26 de mayo de 1974); es decir, se hace hincapié en la función pedagógica que este tipo de exposiciones tienen en la comunidad, dando a conocer una porción del territorio nacional que provocaría en los chilenos un sentimiento de soberanía.

La denominación de mayo como el «mes del mar» se encuentra fundamentada en el llamado «Combate Naval de Iquique», batalla ocurrida el 21 de mayo de 1879 en las costas del norte de Chile, en las cuales se ganó la soberanía de territorios salitreros a la Confederación Perú-Boliviana. Es así como en esta conmemoración nacionalista se condensaron dos temáticas explotadas por el régimen: el paisaje marino y las batallas militares. Entre estas últimas, el Combate Naval de Iquique no fue lo único explotado en representaciones decimonónicas, sino que también se utilizaron «próceres» como Diego Portales y Bernardo O'Higgins. Estas pinturas de episodios bélicos y héroes militares fueron la solución más obvia y básica del gusto artístico oficial, en alusión directa a los eventos militares que le otorgaron a Chile sus territorios

actuales.

Bernardo O'Higgins fue uno de los íconos militares celebrado hasta el cansancio por la Junta Militar. El «primer dictador de Chile» (Amunátegui, 1914: 30) es hasta el día de hoy el alma mater del nacionalismo que formuló las bases del carácter local gracias a sus proezas militares, las que liberaron a la nación de la monarquía española. Es por esto que en 1974, justo al cumplirse el 196° aniversario de su natalicio, el gobierno organizó la «Semana de O'Higgins». El Museo Nacional de Bellas Artes se sumó a las actividades conmemorativas de la efeméride organizando una exposición desde el 10 al 15 de abril de ese mismo año. Esta muestra, montada con ayuda del Museo Histórico Nacional, estuvo compuesta por obras del pintor peruano José Gil de Castro (1785-1841) –«el pintor o'higginiano»- (La Tercera: 19 de abril de 1974), una escultura en madera de O'Higgins realizada por Ambrosio Santelices –considerado «el primer escultor chileno» (La Tercera: 19 de abril de 1974)-, pinturas de batallas en donde destaca la que ilustra la Batalla de Maipú (Imagen 1) ejecutada por el pintor y dibujante alemán Mauricio Rugendas (1802-1858); además de cartas, manuscritos, trajes, emblemas y otros objetos personales del llamado «Padre de la Patria» (Las Últimas

Noticias, 21 de abril de 1974). Esta clase de eventos culturales buscaban, evidentemente, traspasar a la nación los valores que con tanto esfuerzo habían gestado las fuerzas político-militares, ilustres administradores de los primeros años de la República de Chile.

Regionalización, itinerancias y pintura contemporánea.

El énfasis puesto en el paisaje y las batallas militares chilenas se encuentra fuertemente ligado, además, al Plan de Regionalización implantado en Chile en 1974 por Augusto Pinochet. Bajo este proyecto, se buscaba potenciar los focos locales a la vez que unir a Chile a lo largo y ancho de su extensión, teniendo en cuenta que la comunicación de un país tan extenso resultaba dificultosa. Las ideas sobre soberanía que el gobierno militar profesaba eran instruidas tan reiteradamente como se podía, por cuanto se utilizaron eventos culturales para difundirlas, disimuladamente.

Una de las más grandes apuestas fueron las itinerancias de pintura chilena, realizadas en 1977 y 1978 a lo largo y ancho de Chile. Estas iniciativas constaban de dos exposiciones, una Norte y otra Sur, cada una con un grupo definido de obras, que

viajaba por distintas ciudades del país, trasladando la misma museografía a cada lugar. La operación consistía en construir un relato de la historia del arte chileno para ser implantado en los establecimientos educaciones y culturales que recibían la exposición. La primera fue «Pintura Chilena 200 años» y la segunda «Pintura chilena contemporánea». En esta última itinerancia fueron 81 obras repartidas en el recorrido Norte y Sur. Además de institucionalizar los relatos de la pintura chilena de paisajes y héroes militares, aprovechados para calzar con la ideología del régimen, esta exposición trajo para el arte contemporáneo un nuevo fenómeno de lectura. Críticos y teóricos del arte que participaron en las publicaciones que acompañaron a estas itinerancias, leyeron la escena pictórica del momento según criterios homogeneizadores de los discursos. Dicho de otra manera, autores como Víctor Carvacho o Ana Helfant (ambos reconocidos teóricos de derecha) realizaron publicaciones que se valían del particular lente instrumentalizador de la pintura despolitizada o «sin tema».



Imagen 2. Catálogo Segunda Exposición Itinerante Norte, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1978.

Es así como artistas de la talla de Nemesio Antúnez (1918-1993), Roser Bru (1923-) y Roberto Matta (1911-2002) fueron incluidos en estas itinerancias, ocultándose toda la carga política y social de sus obras, para ahora reencaminarse éstas en un discurso que explotaba la veta de los «mundos interiores» plasmados por estos artistas. Por ejemplo, según Víctor Carvacho, teórico del arte oficialista, la pintura de Roberto Matta estaba «más cerca de lo visionario, propio de un encantador visual.» Continúa diciendo en el catálogo de la Segunda Exposición Itinerante de Pintura Chilena Sur: «Arrastrado por un sentimiento poético avasallador, sus obras son paisajes entrevistos de un dominio puramente imaginario, metafísico y fantástico» (Carvacho, 1978: 21) –escribe el crítico. Llama la atención, por decir lo menos, la lectura que Carvacho realiza del pintor Roberto Matta, considerando que,

luego del Golpe, en 1974, fuera cancelado el pasaporte del artista en Chile, al ser bien sabida su vinculación con el Partido Socialista y su pensamiento de izquierda. Incluso se había borrado un mural del autor durante la operación de limpieza en los primeros días después del Golpe Militar con varias capas de pintura. La lectura que hacemos, en este caso, nos lleva a concluir que el valor plástico de Matta y su prestigio internacional como actor de vanguardia aplastó el simbolismo político del artista y su representación social. Lecturas como la de Carvacho desmarcaron a la obra de Matta de toda la impronta política que cruza su trabajo. Este «dominio imaginario, metafísico y fantástico» inscribe una lectura que no toca la contingencia social, política, ni nada que *realmente* exista. Imaginación, metafísica y fantasía aluden a una atmósfera volátil, imposible de conectar directa o indirectamente a los hechos políticos y/o sociales que siempre fueron las interrogantes de Matta. De este modo, su obra pierde el espesor crítico para volverse ciegamente autónoma, reciclando la gravidez de un artista que, gracias a la abstracción de sus formas pictóricas, fue posible succionar el sentido y razón política de su obra para hacerla calzar dentro del relato normalizador de la pintura oficial.

De este modo, la impronta de estas itinerancias queda claramente demostrada; lo que se busca con ellas es dar a conocer en todo Chile un discurso que homogeneice la producción dentro de relatos añejos y alejados de toda contingencia social y política, que en muchas ocasiones portaban estas obras y posibilitaban su lectura contextual. Esta intención se ve mucho más marcada al tener en cuenta todo el aparato pedagógico que se desplegó junto a las itinerancias. De ello dan cuenta una serie de diapolibros, afiches, catálogos, talleres para profesores e incluso grabaciones radiales, todas actividades que acompañaron la exposición región por región, y que fueron una prueba más de los esfuerzos puestos en inscribir una lectura instrumentalizada de la historia del arte chileno a lo largo y ancho de Chile.

Arte Posible

Frente a este escenario, el uso de la imagen tuvo un doble núcleo para el ideario del régimen. Por un lado, la producción de símbolos para una estética cotidiana que quería higienizarse del marxismo ocupó todos los flancos posibles, y sigue utilizándolos hasta el día de hoy, natural y silenciosamente. Monedas, billetes, nombres de calles y plazas forman parte de un ideario

que sigue trazado en la visualidad de las ciudades a lo largo de Chile, directamente desde la dictadura militar hasta nuestros días. Por otro lado, con la sustracción del imaginario latinoamericanista post-golpe militar no quedó un abanico muy amplio de posibilidades simbólicas para la imagen artística, a la cual no le quedó más que sufrir su instrumentalización, cayendo en lecturas que eclipsaban sus contextos de producción, y así como los murales brigadistas se pintaron de blanco, estas obras también fueron silenciadas y censuradas a través del discurso retrógrado, conservador y decimonónico que se construyó alrededor de ellas. Esta instrumentalización restringió las lecturas teóricas al uso de ciertos nodos temáticos, que terminaron por estresarse y determinar las condiciones de respuestas que refutaban aquel estoicismo: el arte críptico, de vanguardia, la autocensura de una escena que se tapaba la boca mientras hablaba de represión y activismo político. Del arte *posible* pasamos a las prácticas artísticas que surgieron desde su *imposibilidad* de existir: aquí nos referimos a la ya archicitada «escena de avanzada». Marcada por prácticas de un pesado espesor conceptual como estrategia para evitar la censura dictatorial, esta escena resulta ser hoy el arte *imposible* que, paradójicamente, por décadas ha sido la única posibilidad

de lectura para el contexto artístico del período.

Sin embargo, al examinar hoy el revés de esta escena, emerge el arte *posible* de la dictadura. Aquel que hasta el día de hoy se infiltra en la estética cotidiana y en la pluma de teóricos que siguen teniendo vigencia, perpetuando discursos que habitan en universos paralelos, personales, subjetivos y siempre muy «poéticos». Las imágenes cotidianas inmiscuidas en nuestras rutinas y las imágenes artísticas que resuenan en las lecturas más conservadoras de las artes visuales chilenas, forman parte de las imágenes y el arte *posible* para la dictadura militar.

Bibliografía:

Amunátegui, Miguel Luis. “La Dictadura de O’Higgins” (Memoria presentada a la Universidad de Chile, Santiago, 1914)

Campos Menéndez, Enrique. (1973). *Chile vence al Marxismo*. Ediciones Portada, Santiago de Chile.

Carvacho, Víctor. (1978). *Catálogo Segunda Exposición Itinerante Sur*. Ministerio de Educación, Santiago de Chile.

Quintana, Sonia [et al.] (1978). *Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural. 6 Años de actividad cultural en Chile*. Editora Nacional Gabriela Mistral, Santiago de Chile.

s/a. s/t, en: *Las Últimas Noticias*, 21 de abril, Santiago, 1974, s/p.

s/a. “Artistas Plásticos”, en: *La Prensa de Santiago*, 16 de octubre, Santiago, 1973, p. 6.

s/a. “Exposición de Juan Francisco González”, en: *La Prensa de Santiago*, 14 de octubre, Santiago, 1973, p. 8.

s/a. “Mar y Cultura”, en: *El Mercurio*, 26 de mayo, Santiago,

1974, s/p.

s/a. “Exposición del pintor o’higginiano Gil de Castro”, en: *La Tercera*, 19 de abril, Santiago, 1974, s/p.

Narraciones emotivas de la militarización en Colombia

Mtra. Claudia Gordillo[1]

Ir al **Resumen/Abstract**

1. Contexto político y comunicativo en Colombia

Álvaro Uribe Vélez presentó en el 2003 la que sería su principal línea de trabajo durante ocho años de gobierno en Colombia (2002-2010): la Política de Seguridad Democrática (PSD). Ésta fue una estrategia a largo plazo que buscaba recuperar el orden y garantizar las libertades y los derechos humanos de los colombianos.[2] Para ello se valió de tres líneas de acción: una política de paz con los paramilitares, la continuación de la ofensiva contra las FARC y programas puntuales de seguridad como los soldados campesinos, los estímulos a la deserción y las redes de informantes (Leal, 2006: 3).

El énfasis se realizó en esta última, asegurando que la seguridad no sólo dependía de la capacidad de la Fuerza Pública para ejercer el poder coercitivo del Estado sino que también dependía de sus ciudadanos. Esto promovió estrategias como el decreto del estado de conmoción interior (excepción

constitucional que sustituyó al estado de sitio), el decreto de un impuesto de guerra (contribución especial de los sectores más pudientes del país con el propósito de fortalecer la PSD), el reclutamiento de soldados campesinos para reforzar las zonas de donde son oriundos, la conformación de redes de informantes para alimentar los servicios de inteligencia, la creación de recompensas por información, el estímulo a la deserción de combatientes ilegales, y la creación de zonas de rehabilitación y consolidación en áreas de influencia guerrillera como la de Arauca. Una vez instalados estos programas, se empieza a vitalizar el aspecto militar y, con ello, el surgimiento de algunas prácticas institucionales que develaban que algo políticamente estaba sucediendo.

Para que estás estrategias tuvieran su efecto deseado y fueran introducidas con total naturalidad fue necesario una plataforma comunicativa que empoderara cada uno de estos temas como una necesidad del país para enfrentar los temas de seguridad. Según Jaime Bermúdez, asesor de comunicaciones en el primer periodo del mandato de Uribe, la estrategia de comunicación del gobierno (2002-2006) se desarrolló en tres momentos básicos: decirle siempre la verdad al país, tolerancia absoluta con la crítica y firmeza con la Política de Seguridad

Democrática. De acuerdo con Cesar Mauricio Velásquez, jefe de prensa en el segundo período de Uribe (2006-2010), de la estrategia de comunicación «se mantuvo el primer apartado; los otros dos se nutrieron de valores más apegados a la comunicación política que consisten en la responsabilidad del gobierno a la hora de informar y la comunicación directa con el ciudadano» citado por Gómez, 2005: 6).[3]

La política de comunicación mediática se valió principalmente de dos herramientas: la conmoción interior y el discurso ficcional. La declaración de conmoción interior del 12 de agosto de 2002 fijó normas para el control de la información: restringió el acceso de la prensa (nacional y extranjera) a sitios donde se desarrollaban operaciones militares (Betancur, 2002: 128-129), se consolidó la agencia de noticias del Ejército – continuidad de la era Pastrana – para entrega de material informativo a los medios para su difusión. Todo lo cual se enmarca en «dinámicas de control de medios y de producción de narrativas mediáticas ensayadas en otros escenarios» (Cabrera, 2010: 2).

Este régimen de comunicación política produjo gran variedad de campañas publicitarias que referían narraciones de

seguridad y colombianidad basadas en nacionalismo, patriotismo y protección. Entre las más representativas se encuentran: *Colombia es pasión* de Proexport, *Vive Colombia, viaja por ella* del Ministerio de Comercio Industria y Turismo, *La mata que mata* de la Dirección Nacional de Estupefacientes, *Todos con el mismo corazón* de la Policía Nacional, «*Los héroes en Colombia, sí existen*» del Ejército Nacional. Estas campañas, parecían tener un eje articulador que los introducía en una misma lógica discursiva: la reiteración de imágenes y eslóganes que invocan las sentimentalidades del espectador.

Se trataba de una política de comunicación mediática que ordenó, clasificó, codificó y consolidó un discurso de la Seguridad Democrática, que a partir de su contexto relacional se volvió dominante. Afirma Stuart Hall, en su artículo Codificar y Decodificar (1980), que «decimos "dominante" porque existe un patrón de lecturas preferentes y ambos llevan el orden institucional/político e ideológico impreso en ellos y se han vuelto ellos mismos institucionalizados» (1980: 6). Entonces, los discursos dominantes están embebidos en el sistema de significados sociales, culturales y de las prácticas. No son dominantes por si solos, pues, siempre están en relación con otros contextos.

Este tipo de campañas de gobierno, son leídos en este trabajo como propaganda[4] no solamente porque su finalidad es disuadir, vincular y cohesionar a los individuos en una serie de intereses políticos específicos en aras de su control sino por el carácter natural que adquirieron ciertos códigos del discurso de seguridad. Siguiendo a Stuart Hall, podemos decir que se trata de esos códigos que, por la fuerza de la repetición y la trascendencia histórica, se instalan en la cultura como dominantes: «la operación de códigos naturalizados revela no la transparencia y "naturalidad" del lenguaje sino la profundidad del hábito y la "casi-universalidad" de los códigos en uso. Ellos producen reconocimientos aparentemente "naturales". Esto tiene el efecto (ideológico) de ocultar las prácticas de codificación que están presentes» (1980: 4).

Hay que recordar que estos productos propagandístico del Estado no tienen una función lineal dentro de la comunicación, deben ser interpretados de acuerdo al contexto relacional del individuo: «la interpretación no surge como un acto espontáneo de la mente, sino como la consecuencia de cierto campo de inteligibilidad que ayuda a formar y a enmarcar nuestra capacidad de respuesta al mundo determinante» (Butler, 2010:

59). De igual manera, es importante el marco interpretativo,[5] ese «proceso de escogencia de determinados elementos para el ensamblaje de una narrativa que promueve una interpretación particular de los hechos» (Cabrera, 2008: 63), pues introduce y enfatiza ciertas ideas que animan a los espectadores a pensar de cierta manera, por ejemplo las cualidades simplistas del bien y el mal, los marcos comunes en los que se entiende patria, nacionalismo, defensa de valores, y un sin número de ambivalencias que le restan complejidad a las situaciones de nación y seguridad.

2. La propaganda militar como un instrumento político

El Ejército Nacional se ha valido de varias estrategias comunicativas durante los últimos veinte años, se destacan programas, series y películas argumentales para televisión comercial y cine, las más representativas son: la serie de televisión *Hombres de honor*[6] que desde 1997 cuenta historias humanas de los soldados reconociéndolos como civiles alrededor de su cotidianidad, la película *Soñar no cuesta nada*[7] realizada en el 2006 por el director Rodrigo Triana relata la historia de un grupo de soldados que se encontró una guaca de las FARC, hecho que posteriormente fue escándalo público; la

serie de televisión *Regreso a la guaca* dirigida por Rodrigo Triana y realizada en el 2009 por el Canal privado RCN; igualmente, la oficina de comunicación y prensa del Ejército realiza desde el 2004 dos programas institucionales: *Contacto*, programa de análisis noticioso, y *Vamos Colombia*, transmitidos ambos por el Canal Uno, más recientemente se emitió en canales privados la serie *Comando Elite, Corazones Blindados* que relata las historias de vida de un grupo de policías. Se trata en su gran mayoría de programas o películas argumentales que usan historias de la realidad colombiana para ser puestas en productos que tienen como finalidad el entretenimiento. Esto implica producir caracterizaciones de personajes, lenguaje, escenarios, formas y discursos cercanos a las necesidades del Ejército de tal forma que influya en la percepción que la gente tiene de ellos para cambiar su credibilidad o posicionar su imagen. Según el Coronel Espejo «este tipo de narrativas militaristas del Ejército colombiano son fundamentadas en la doctrina psicológica del Ejército Norteamericano»[8] y marcan la idea del héroe-soldado humanizado inspirado en películas y series norteamericanas como *Rambo*, *Platoon*, *Full Metal Jacket* y *Tour of Duty* conocida en Latinoamérica como *Misión del Deber*.«Los héroes en Colombia, sí existen» fue una estrategia

del Ejército Nacional de doce comerciales para televisión que tenía como objetivo principal posicionar la imagen del Ejército en la sociedad colombiana. El grupo directivo de McCann Erickson Colombia, agencia publicitaria que lideró la campaña afirmó que ésta posicionó un estilo de comunicación efectiva con un mensaje único y claro que cubriera «la necesidad de una comunicación más emotiva», que lograra «tocar la fibra de los colombianos».[9] Así mismo, el grupo directivo de McCann Erickson manifestó que la figura del héroe fue una forma para transmitirle «a la sociedad colombiana el sentido de pertenencia que [el ejército] estaba buscando. Ese fue el adjetivo alrededor del cual se elaboró un idioma que serviría para comunicarnos en todos los medios y que nos permitiría realizar un giro en la comunicación del Ejército Nacional» (Tendlarz, 2010). El eslogan se construyó alrededor del héroe y su potencia discursiva, histórica y social. Se enfatizó en la existencia del héroe en nuestro territorio: «Los héroes en Colombia, sí existen» sustrayendo la posibilidad de la duda o de la interpretación del tipo del héroe al que se estaba haciendo referencia. Esto le abonó al Ejército un índice de favorabilidad del 26% para el 2010.

La estrategia se organizó en cuatro campañas de publicidad

con el mismo eslogan, ellas son: *Viaje seguro, su ejército está en la vía*, *Estamos en todas partes*, *Aunque no lo conozco daría la vida por usted*, y finalmente Bicentenario. El presente análisis se concentra en la campaña Aunque no lo conozco, daría la vida por usted, conformada por tres comerciales: «Testimonial noche» (Imagen 1), «Testimonial Río» (Imagen 2) y «Testimonial helicóptero» (Imagen 3).[10] Estos comerciales presentan soldados abnegados que ofrecen su vida a cambio de brindar protección a los ciudadanos.

Según el Coronel José Obdulio Espejo, Director de comunicaciones estratégicas de las Fuerzas Militares, esta campaña da un salto cualitativo y cuantitativo sobre el carácter de las campañas de las Fuerzas Militares en tanto

> se pasó de hacer producciones caseras, rudimentarias, de bajo presupuesto y recursos (…) pero sin un contenido narrativo importante a hacer contrataciones importantes con empresas del ramo de la publicidad, lo que le permitió hacer un viraje en la estrategia de comunicación donde lo que importa es influenciar mentes y corazones (Espejo, 2013).

Lo que abrió posibilidades de nuevas narrativas audiovisuales desde las estrategias de la cinematografía, acudiendo así a la seducción de la imagen en movimiento con estéticas diferenciales de los productos para televisión.

Invamer Gallup en 1999 realizó una encuesta sobre la imagen de las Fuerzas Militares, atribuyéndosele un 70% de imagen desfavorable. Para ese entonces, se estaban llevando a cabo los diálogos de paz del gobierno de Andrés Pastrana en el Caguán. Catorce años después, febrero de 2013, las Fuerzas Militares tienen un 80% de credibilidad por encima de instituciones como la Iglesia Católica y los medios masivos de comunicación (Espejo, 2013). La agencia manifestó que la figura del héroe fue una forma estratégica para transmitirle «a la sociedad colombiana el sentido de pertenencia que [el ejército] estaba buscando. Ese fue el adjetivo alrededor del cual se elaboró un idioma que serviría para comunicarnos en todos los medios y que nos permitiría realizar un giro en la comunicación del Ejército Nacional» (Tendlarz, 2010).

Fue a partir del 2011, bajo el mandato del presidente Juan Manuel Santos, que el eslogan «Los héroes en Colombia, sí existen» sufrió una modificación y nace «Fe en la Causa, actitud positiva para vencer» un eslogan que tiene como objetivo ser una política institucional que permita el empoderamiento de cada militar al fortalecer su vocación de servicio con miras a convertirlo en una cultural institucional. Según Germán Zuñiga, director creativo de la campaña, esta es una «gran sombrilla

comunicativa que tienen las tres Fuerzas Militares, bajo las cuales se busca la interiorización del concepto fe como un valor crucial para luchar día a día por Colombia y que se pretende consolidar como una marca».[11]

3. La ficción del Héroe

Se habla del héroe mitológico, romántico, medieval, el héroe de acción que ha sacralizado las películas de Hollywood. Según Alain Verjat (2010), el héroe siempre inscribe el destino mítico a partir de tres estructuras: «La primera consiste en el anuncio “heráldico” de un destino excepcional. La segunda se compone de todos los trabajos, sufrimientos y prodigios, hazañas, aventuras, dolores y penalidades […]. Y la tercera señala la plenitud del destino heroico en la revelación del secreto o del tesoro que debía encontrar» (Verjat, 2000:154). Siguiendo dicha caracterización, el destino excepcional de quien ha sido presentado como héroe se ratifica en que no cualquiera es héroe, ya que para serlo, se deben cumplir ciertas condiciones. El cuerpo del héroe deberá ser educado de acuerdo a las condiciones necesarias para la guerra, deberá hacer sacrificios en su propia carne, con la promesa de que ellos traerán la victoria: la intemperie, la lejanía de la selva, la hambruna, son

condiciones del trabajo heroico. Finalmente, su recompensa se fijará según el estatus que le otorga el otro, el que está afuera, es decir, aquél quien es protegido. Un héroe nunca podrá tener características que invoquen el «mal», deberá defender los intereses comunes y construir su personalidad con características heroicas: generosidad, valentía, fuerza, confianza, sentido de la justicia, honor, sagacidad para destruir al enemigo. El héroe sirve «para conjurar las fuerzas amenazantes que nos rodean, para poner orden en el caos. Luego el tiempo tiene un papel fundador de la heroicidad en el relato. Da sentido —orienta— y significado —semantiza— el destino» Verjat, 2000: 157).

En esta construcción del Héroe, las imágenes son portadoras de un potencial simbólico, de una intencionalidad que las llena de significado, pues como lo afirma el semiólogo estructuralista francés Roland Barthes en *Retórica de la imagen* (1982), ninguna imagen es ingenua, ya que

> determinados atributos del producto forman a priori los significados del mensaje publicitario, y esos significados deben ser transmitidos con la mayor claridad posible, si la imagen contiene signos, tenemos la certeza de que estos signos están completos, formados de manera que favorecen su mejor lectura: la imagen publicitaria es franca o, por lo menos, enfática (Barthes, 1995: 30).

La figura del Héroe no nació como un significante vacío, sino como un icono producido para propagar el mensaje emergente de seguridad; en este sentido, el Héroe es el lugar material de la campaña.

Para producir el Héroe, el propagandista se valió de dos características, una estética y otra narrativa. La característica estética está dada por la propia lógica de la publicidad, es decir, un tiempo, un ritmo, una secuencia, un mensaje claro y contundente. Así como decisiones técnicas en relación con las locaciones, el color de la imagen, música, ángulos de la cámara, selección de actores y tecnología necesaria para producir la calidad de imagen deseada. Estas especificaciones apoyan la precisión del discurso de seguridad en relación con una pieza comunicativa netamente documental. De otro lado, el carácter documental de las imágenes, al incluir historias «reales» de combate e insertar a los soldados como actores, presentan un supuesto conocimiento de cómo se actúa en el campo de guerra, de tal forma que este emerja reproducido fielmente ante la cámara.

De esta forma, el eslogan «Los héroes en Colombia, sí existen» ratifica la existencia de los Héroes como el lugar de lo

verdadero, acentúa su existencia, ya que el «sí existen» no da espacio a la duda, ritualiza su presencia a través del mensaje lingüístico y la voz del locutor que lo anuncia, el espectador no lo tiene que leer, lo escucha, o mejor aún: lo lee y lo escucha a la vez. Entonces, el héroe deja de ser un imaginario abstracto para convertirse en un Héroe con rostro. Esta imagen del Héroe no es única y acabada, es más bien un punto de partida para pensar otras narrativas del héroe de la Seguridad Democrática que se «hiperritualizan», es decir, que «reproduce representaciones públicas de las personas, de las actividades y de las situaciones fuertemente estereotipadas» (Catalá, 2008: 222). Igualmente, el Héroe renueva sus elementos gracias a la función emotiva de la publicidad en relación con las funciones reverencial, fáctica, metalingüística, estética e imperativa (Eco, 1986: 232) que permite renovar los elementos ya gastados: «atraer la atención y hacer más nuevo, —"más informativo"— un argumento» Eco, 1986: 232). En este sentido, el héroe se recodifica y se renueva mediante los intereses de cada gobierno.

4. La dimensión sentimental de la Comunicación

Roman Jakobson, lingüista y filósofo ruso en su clásico texto

Lingüística y poética (1960), afirma que la función emotiva o expresiva del lenguaje es un asunto de la actitud del hablante, que permite exteriorizar actitudes, sentimientos, estados de ánimo, deseos, voluntades, intereses, apasionamientos que proyectan al sujeto-emisor. Su estrategia consiste en dar relevancia a la expresión de emociones del hablante que son reconocidas por el destinatario. El gran problema de esta teoría es que no logra explicar la diferencia entre expresión de la emoción y reconocimiento de la emoción, pues para que se presente dicho proceso se hace necesario entablar codificaciones, signos y símbolos reconocidos culturalmente. Esto nos lleva a pensar sobre otro problema: el escenario natural de la emoción y la expresión cultural de la emoción. Afirma Wittgenstein en su texto *Cuadernos Azúl y Marrón* (1976) que

> […] como sucede en todo juego de lenguaje, la expresión lingüística de las emociones tiene un carácter público. Por otra parte, este carácter público de la expresión emocional no indicaría que los efectos emocionales siempre sean intencionales, sino que la cuestión es de orden gramatical, en virtud de que algo propio de los verbos psicológicos es que la tercera, pero no la primera persona, se afirma tomando como base la Observación y ésta es una observación de la conducta (cf. Wittgenstein, 1997, I: 148).

De esto se desprende que no hay una diferencia nítida de

los escenarios y que contrario a esto se complejiza con las dinámicas propias de la cultura. Por su parte, Aníbal Ponce en su texto *Gramática de las emociones* (1929) analiza la esfera sentimental distinguiendo razón y afectividad. Para él la emoción está marcada por la intensidad afectiva que es fugaz y tiene poco contenido intelectual como la ira. Mientras que el sentimiento es un proceso menos intenso pero más duradero y reflexivo como el desprecio. Y la pasión es duradera pero implica desviaciones de la personalidad en tanto es obsesionante como el odio.

Estas teorías generadas desde los estudios de la lingüística nos lleva a pensar que la función emotiva, poética o expresiva del lenguaje, como algunos la denominan, esta centrada en la intención del emisor quien desea inferir en la actitud del destinatario. De tal manera tiende a producir una impresión, un acento, una diferencia en los elementos del lenguaje, por eso el término emotivo está relacionado con las interjecciones. Está característica del lenguaje reduce las posibilidades informativas del mensaje o la colapsa, en tanto contiene mayor carga emocional. Incluso Jakobson afirma que la emocionalidad en el lenguaje tiene mayor éxito cuando se busca la identificación individual, es decir, se expresa en primera persona (yo) y se

dirige a los individuos no como colectividad sino como individualidad (usted). Afirma que este tipo de función del lenguaje manifiestan los significados afectivos y connotativos sobre la base de lo denotativo, es decir, el mensaje está cargado de relaciones directas que crean vínculo con la vida del otro [televidente] (Jakobson, 1988).

Siguiendo a Jakobson, podemos argumentar que la propaganda «Los héroes en Colombia, sí existen» estuvieron marcadas por relaciones de simpatía y cercanía con el televidente. Las tres propagandas con referencia «Aunque no lo conozco daría la vida por usted» es un claro ejemplo de ello, ya que convoca al espectador: «Quiubo. Qué bueno hablar con usted en noches así. Es que sonrisas como la suya le hacen a uno sentir muy bien. Me enteré que le aprobaron el crédito para la tiendita... ¡huy…casi que no!, eso va a ser un éxito en el barrio. Quiere que le diga algo: a pesar de que no lo conozco, estoy dispuesto a dar la vida por usted». De entrada se interpela al televidente con un saludo informal: «quiubo» que en el contexto colombiano representa una relación de amistad previa y confianza, que junto con la mirada del soldado a la cámara (al televidente que encuentra la mirada) se produce una conexión directa de interpelación. Allí el individuo es

subjetivado, es intervenido por el mensaje que lo saluda y que después en un acto positivo le desea lo mejor en un escenario de esperanza. El soldado que se encuentra tirado en el piso de la selva en posición de combate (lejana a la del televidente) saluda con voz susurrante a un hombre o mujer de estrato medio bajo con dificultades económicas que aspira a progresar mediante un negocio propio. Le dice al espectador que para él es una alegría compartir sus éxitos, los éxitos de muchos espectadores, dando la idea de encarnar la felicidad de muchos desconocidos. Aquí nace la deuda del espectador, quien está en la comodidad de su hogar gracias a que él está en la selva proveyendo seguridad. Enfatizada en la idea «aunque no lo conozco, estoy dispuesto a dar la vida por usted», la vida surge aquí como el máximo tesoro, el fin último de la guerra: el sacrificio. Dicho sacrificio es validado con la sonrisa del televidente que representa el éxito. Sin lugar a dudas se manejan ciertos imaginarios desde el melodrama por vías de las carencias y no por condiciones dignas de vida de los ciudadanos.

Si entendemos esto a la luz de la lógica del proceso persuasivo de la publicidad nos estamos refiriendo a ofrecer un mensaje con capacidad de condicionar el conocimiento y dirigir

una sentimentalidad con un propósito concreto. La eficacia de la imagen audiovisual publicitaria esta en incidir en la emoción, por ello «se considera la publicidad como una industria que vende sueños y mitos mediante la difusión de imágenes y palabras que generan deseos y emociones capaces de orientar las conductas de los consumidores» (González, 2009: 321). Se busca crear vínculos emocionales entre el espectador y el producto a través del lenguaje. Germán Zuñiga afirma que la comunicación que antecedía esta campaña era

> básica, precaria, cero sexi, nada fresca; y que necesitaba ser reformulada [...] más allá de mostrar tecnología y tecnificación del Ejército, lo que se quería mostrar era el lado humano de los soldados [...] los contenidos de nuestros comerciales siempre han sido positivos, llegan al corazón, no son nada gratuitos. No es una historia hollywoodense, no es solamente juguetería, juguetería bélica. Cuando uno hace los grupos focales o habla de estos comerciales, a las mamás, a los hermanos, a los niños les da ganas de llorar; es algo literalmente al corazón. El target es el corazón de los colombianos, entonces nos hace llorar.[12]

Pero nos preguntamos si las emociones a través de los comerciales de televisión son capaces de generar cohesión, de producir cambios y actitudes que se manifiestan en los televidentes. Afirma Patricia Ticineto en su texto *The Affective Turn: Theorizing the Social* (2007) que «si estos eventos mundiales son sintomáticos de las transformaciones políticas,

económicas y culturales recientes, el giro hacia los afectos estaría registrando un cambio en la cofuncionalidad de lo político, lo económico y lo cultural» (2007: 2). La autora entiende por afectividad el «sustrato de las respuestas potenciales del cuerpo, a menudo respuestas autónomas, como exceso de conciencia. [En otras palabras], los afectos refieren a las capacidades corporales de afectar y ser afectado o al incremento o disminución de la capacidad de un cuerpo para actuar, captar y conectarse» (2007: 2).

Podemos argumentar entonces que las propagandas «Los héroes en Colombia, sí existen» estuvieron marcadas por las relaciones de simpatía y cercanía con el televidente, los tres comerciales con referencia «Aunque no lo conozco daría la vida por usted» es un claro ejemplo de que la emotividad es determinante, el comercial «Río» anuncia: «¿Cómo va todo? ¿Cómo está su familia?... ¿Cómo está usted? Me han dicho que muy bien. Yo estoy pendiente de ustedes. Yo lo llevó a usted acá. ¿Sabe una cosa?: yo a usted no lo conozco, pero estoy dispuesto a dar la vida por usted». Se interpela al televidente haciéndole una pregunta cercana y vinculante con la cotidianidad y el afecto: la familia. Ese núcleo social tan importante para las sociedades en tanto vincula y posibilita un

tipo particular de estar y hacer. Es esa conformación social típica a la que se refiere el soldado, allí donde se agrupa una infinidad de emociones. El soldado sigiloso en su posición de combate en lo que pareciera la selva, se dirige a usted, sí a usted que tiene una familia, es decir nos pregunta a todos ¿cómo está nuestra familia? ¿Cómo está ese núcleo que acompaña nuestras vidas? ¿Cómo estamos cada uno de nosotros (el televidente) en relación con nuestra familia? Él que está en combate, en guerra permanente, nos mira, sudoroso, calmo y perversamente nos pregunta por los afectos, por los sentimientos que mantenemos con nuestras familias. Y seguidamente responde por nosotros: «Me han dicho que muy bien», pareciera entonces que estamos bien de manera generalizada en tanto él nos protege, en tanto está presto a la defensa de nuestra seguridad, porque es él y no nosotros, frente a la pantalla del televisor, quien está apostando su vida. Lleva su mano al corazón para identificar que cada uno de nosotros estamos en su corazón, desconocidos colombianos podemos hacer parte de sus sentimientos y nuevamente se instaura una deuda. La mirada fija a la cámara continua, el primer plano de su arma lista para disparar, sus manos en el gatillo y su actitud vigilante revelan que estamos en guerra, que

somos potencial blanco y que tenemos una doble deuda afectiva. Entonces hay conexión, afección sobre el televidente, hay impacto sobre la emocionalidad.

Afirma Fabio López de la Roche que la política discursiva de Uribe estuvo encaminada a influir en las emociones de los colombianos

> explotando los dolores por los abusos de las FARC y por su manejo del proceso del paz en el Caguán y el manejo de unos hechos altamente emotivos como son los relacionados con el secuestro, entonces si tú privilegias las relaciones de un actor al que convierte de manera discursiva en el enemigo número uno de los colombianos y por otro lado estás viendo imágenes a través de la televisión de secuestros con toda la dramaticidad que esto implica, pues por supuesto esto va a tener una influencia en los afectos de los colombianos. Entonces mi tesis es que hubo una redefinición afectiva de los sentimientos de los colombianos desfavorable para las FARC (2012).[13]

Es así, como podemos afirmar que la PSD tomó estrategias de la comunicación afectiva para crear otros vínculos u otras formas de dar a conocer los hechos del país con el objeto de sobreponer algunas discursividades con miras a solapar ciertos eventos del gobierno. Consideramos que se sobrepuso el discurso del secuestro por encima del problema del conflicto armado, recordemos el sentido de triunfalismo que produjo la Operación Jaque en el 2008, cuando estaba floreciendo el

escándalo de las ejecuciones extrajudiciales.[14]

5. Por un discurso sentimentalista de nación

El gobierno de Álvaro Uribe Vélez estuvo estructurado por la Política de Seguridad Democrática (PSD), que buscaba recuperar el orden desde el ámbito de la seguridad. Dicha Política implementó estrategias neoliberales que buscaban vincular al ciudadano con los mecanismos de seguridad, patrocinadas por la idea de democratización e igualdad de las condiciones de seguridad en Colombia. Las cuales se valieron del escenario de frustración que había dejado los diálogos de paz del expresidente Andrés Pastrana en la zona del Caguán, terreno propicio para validar la necesidad de la seguridad como un fin máximo.

Lo anterior le permitió al gobierno de Uribe realizar ciertas estrategias militares y comunicativas que incluyeron: «chuzadas» o seguimientos a algunos políticos, empresarios y periodistas críticos del gobierno; creación de un manual de estilo para los periodistas que aniquilaba el uso de ciertas palabras para referirse al conflicto armado en Colombia: mecanismos de gobernanza desde la televisión como los

Consejos Comunales transmitidos desde diferentes ciudades del país, control de la información a partir de la consolidación de una agencia de noticias del Ejército que filtraba información a prensa nacional y extranjera; y campañas publicitarias que promocionaban servicios estatales. Todos ellos presentaban de alguna forma la PSD como un valor a seguir, en tanto discurso reiterado, retórico y simbólico podemos afirmar que se trató de un régimen de comunicación política que posicionó ciertas ideas de cohesión a la PSD. Dicha reiteración de mensajes son «lecturas preferentes» (Hall, 1980) embebidas en el sistema de significados sociales, culturales y de las prácticas se volvieron discursos hegemónicos en tanto se produjo relación con otros contextos. En este sentido resultó de gran importancia analizar los contenidos emotivos de la propaganda «Los héroes en Colombia, sí existen» del Ejército Nacional, en tanto ellos enfatizaban en una retórica guerrerista que promocionaba una idea particular de seguridad, fue a partir de ellos que entendimos diversas lógicas de producción y de cómo estas se articulan y reproducen en los sistemas culturales. Está campaña tuvo como objetivo principal posicionar la imagen del Ejército en la sociedad colombiana a partir de historias humanas de los soldados en campo que tuvieran el potencia de «influenciar

mentes y corazones» (Espejo, 2013). La comunicación afectiva fue un elemento importante en la construcción de los mensajes de estas propagandas, ya que usó estrategias, mecanismos simbólicos, discursivos y narrativos que tuvieron como elemento central generar relaciones de afecto con el televidente. Fue a partir de persuadir sus emociones, individualizar necesidades, y crear vínculos de esperanza pero al mismo tiempo de miedo, la clave del éxito.

Para ello, se valió de la figura del héroe como una forma simbólica a partir de la cual se construyeron los referentes discursivos del patriotismo y la seguridad. El héroe es la materialidad de la campaña y su eslogan «Los héroes en Colombia, sí existen» nos habla de la existencia y presencia del héroe. No hay lugar a la duda, se reconfirma. Este héroe que está combatiendo en la selva, se presenta cansado, en pie de lucha, nos representa la existencia de un conflicto armado, que se contrapuso a la negación del gobierno de Uribe frente a la existencia del mismo. La retórica del héroe de las propagandas es cercana a la retórica del héroe mítico, en tanto se nos presenta un héroe amistoso, confiable, cercano, valiente, luchador, persistente, combatiente, sacrificado; pero sobre todo un héroe con quien tenemos una deuda de vida. Dicha deuda

produce en los ciudadanos devenir víctima en tanto se condiciona nuestra existencia en sus propias vidas.

Estas propagandas no contienen discursos novedosos, contrario a esto presentan reiteración de discursos de las Fuerzas Militares de los Estados Unidos, existe cercanía con las estructuras narrativas de películas norteamericanas. En ellas se enfatiza la idea de sacrificio de los soldados, por ello quizá el usó de actores naturales como soldados y ciudadanos que viven en las zonas donde se realizaron las grabaciones de las propagandas.

Ahora, las imágenes persiguen una forma más sutil e indirecta: a través de la creación de una imagen deseada de seguridad, una imagen deseada de lo social, una imagen deseada de la unidad de la sociedad alrededor de un modelo común. La finalidad de esta imagen es, como ya sabemos, el aseguramiento de unas condiciones de producción capitalista que se concentra en el conjunto de relaciones entre personas mediada por las imágenes (Debord, 2007: 38), que en las sociedades modernas se «anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos» (2007: 37), ya que lo experimentado directamente se convierte en representación.

Ciertamente, el uso espectacularizado de la guerra, la selva como aquel lugar lejano de la ciudad, la demostración tecnológica de lo bélico, el soldado como héroe protector, la promoción del discurso «terrorista», la enfática enunciación del enemigo y la consabida retórica de la seguridad basada en un mezcla de esperanza y miedo, produjeron el discurso hegemónico como acto cerrado de reproducción y articulación.

En definitiva, el discurso de las propagandas «Los héroes en Colombia, sí existen» promocionó el discurso de la guerra, alimentó la polarización, gestionó el odio, la esperanza y el miedo como piezas fundamentales para alcanzar una idea de seguridad. Posiblemente, esta estrategia publicitaria en el marco de la propaganda política que gestionó el gobierno de Uribe sirvió para consolidar los tres valores sobre los que se fundamenta una sociedad, en palabras de Omar Rincón se trata: de las fuerzas militares se espera autoridad, de la religión valores y de la TV entretenimiento.[15] Sin lugar a duda, valores que nos aproximan cotidianamente a la construcción de una identidad arraigada en valores institucionalizados o por lo menos colapsados por discursos del deber ser en el orden social. Este punto se desarrolla ampliamente en el trabajo documental *Apuntando al Corazón*,[16] el cual manifiesta las

tensiones de la comunicación institucional en ámbitos políticos, la acción de la propaganda en el marco de una de las políticas de gobierno más guerrerista que haya tenido Colombia en las últimas décadas.

Bibliografía

Aumont, Jacques. (1992). *La imagen*. Paidós, Barcelona.

Barthes, Roland (1995). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Paidós Comunicación, España.

Beltran, Juan Carlos. (2009). Comerciales campaña "Los héroes en Colombia, sí existen", Bogotá.

Butler, J. (2010). Marcos de guerra. Las vidas lloradas. Buenos Aires, Paidós.

Cabrera, M. (2008). Guerra de imágenes, imágenes de guerra: cuatro eventos mediáticos de la guerra de Irak. OASIS, núm. 13, pp. 61-88. Universidad Externado de Colombia.

Cabrera, M. (2010). "Espectáculos de estado. visibilizando al enemigo en la seguridad democrática" [inédito], ponencia presentada en el marco de Seminario "Imago y Keres", Bogotá, Politécnico Gran colombiano.

Chomsky, Noam; Ramonet, Ignacio. (2010). *Cómo nos venden la moto. Información, poder y concentración de medios*. Icaria, Barcelona.

Clark, Toby. (2000). *Arte y propaganda política en el siglo XX: la imagen política en la era de la cultura*. Akal, Madrid.

Duzán, María Jimena. (2004). *Así gobierna Uribe. Bogotá*, Editorial Planeta, Colombia.

Eco, Umberto. (1986). Estructura ausente. Editorial Lumen, Barcelona. Disponible para su descarga en: www.uruguaypiensa.org.uy/andocasociado.aspx?330,831

Ejército Nacional de Colombia. "El superávit social de las operaciones militares". Consultado en línea el 11 enero de 2011. En: http://www.ejercito.mil.co/wap//index.php?idcategoria=80416

Ejército Nacional de Colombia. "El Ejército lanza comerciales con la marca Los héroes en Colombia sí existen", artículo publicado el 15 de julio de 2009. Consultado en línea el 15 diciembre de 2010. En: http://colombiaseguridadydefensa.blogspot.com.br/2009/07/eje lanza-campana-los-heroes-en.html

Ejército Nacional de Colombia. Página serie "hombres de honor". Consultado en línea el 5 agosto de 2011. En: https://www.facebook.com/pages/Hombres-de-Honor-La-

Serie/174465255918403?fref=ts

Entrevista a Espejo, José, Director de comunicaciones estratégicas de las Fuerzas Armadas de Colombia. Bogotá, abril de 2013.

Entrevista a Zuñiga, German, Director creativo de la campaña "Los héroes en Colombia, sí existen". Bogotá, mayo de 2013.

Entrevista a López de la Roche, Fabio, analista de medios de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, octubre de 2012.

Entrevista a Rincón, Omar, analista de medios de la Universidad de los Andes. Bogotá, octubre de 2012.

Foucault, M. (1986). La arqueología del saber. México: Siglo XXI.

Foucault, M. (1999). Estética, ética y hermenéutica, obras esenciales (vol. III). Barcelona: Editorial Paidós.

Gómez Giraldo, Juan Carlos (2005). Del régimen de comunicación política en el gobierno del presidente de Colombia Álvaro Uribe Vélez: un estudio de caso, [tesis de maestría en estudios políticos]. Bogotá, Universidad Javeriana.

Gordillo, Claudia; Federico, Bruno. (2013). Documental *Apuntando al Corazón*, Bogotá.

Hall, Stuart. et al. (1980). "Codificar y decodificar". En Culture, Media and Language. Hutchinson, Londres. Disponible en: https://es.scribd.com/doc/32022021/Stuart-Hall-Codificar-y-decodificar

Jakobson, Roman. (1988). *Lingüística y poética*. Editorial Cátedra, España.

Leal, Francisco. (2006). "La política de seguridad democrática 2002-2005". En *Análisis Político*, IEPRI, núm. 57, mayo-agosto, pp. 3-30. Consultado en línea el 14 diciembre de 2010 en http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-47052006000200001&lng=es&nrm=.

Ponce, León. (1929). *Gramática de los sentimientos*. O.C., t. II, pp. 7-78.

Ticineto P. Et Halley J. (2007). The Affective Turn: Theorizing the Social. Duke University Press.

Verjat, Alain. (2000). "Mitemas del héroe" en *Théléme* Revista

Complutense de Estudios franceses, No 15, pp. 153-164, Universidad de Barcelona, Barcelona.

Wittgenstein, Ludwig. (1976). *Cuadernos azúl y marrón*. Tecnos, Madrid.

Historia, violencia y visualidad: una aproximación a las prácticas artísticas contemporáneas mexicanas y colombianas

Elena Rosauro[1]

Ir al **Resumen/Abstract**

Introducción

Siguiendo a Tom Holert, especialista alemán en estudios de la imagen o *Bildwissenschaftler*, el hecho de que las catástrofes físicas, psicológicas y políticas estén tan íntimamente ligadas a la producción y distribución de imágenes es prueba de la unidad de historia, política y visualidad (cit. en Dander, 2012: 21). Por nuestra parte, en el texto que sigue, trataremos de mostrar la unidad de historia, violencia y visualidad a través de la reflexión en torno a cuatro obras de arte contemporáneo: dos mexicanas y dos colombianas.

La violencia

Comenzaremos tratando de definir la violencia o, al menos, tratando de ofrecer algunas pistas sobre el significado que a este término le damos en nuestra investigación. Para ello, nos hemos apoyado en el estudio que hace Marta Cabrera sobre el

concepto en el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (2012). Generalmente, nos dice la autora, la violencia es definida como el ejercicio de la fuerza física sobre o contra una persona (Cabrera, 2012: 342).

A partir de esta definición de mínimos, algunos de los autores que han abordado el tema han hecho hincapié en otros aspectos que conforman el concepto «violencia». Marx y Engels, por ejemplo, entendieron que ésta era un elemento necesario para lograr objetivos políticos en el marco de la lucha por el cambio social e histórico. Frantz Fanon continuó esta línea, proponiendo que la violencia –y, específicamente, la confrontación con el opresor– contribuye a que los sujetos colonizados tengan una conciencia revolucionaria (Cabrera, 2012: 343).[2]

Otra línea de pensamiento, en la que podríamos incluir a Horkheimer, Adorno, Foucault y Deleuze, es la que entiende que la violencia está cada vez más ligada a la racionalización y la instrumentalidad, es decir, que está mediada por las instituciones y ordenada por actores burocráticos (Cabrera, 2012: 343). Raymond Williams defendía que ésta refleja ideas y valores contemporáneos, mientras que David Riches propone

que es un recurso social (Cabrera, 2012: 344).

Este breve repaso nos muestra que debemos acercarnos al fenómeno de la violencia desde una perspectiva transdisciplinar, buscando una comprensión «integral»; es decir, no sólo identificar sus causas y señalar su instrumentalidad, sino tener en cuenta que este fenómeno es complejo y tiene múltiples dimensiones, geopolítica, histórica, cultural, estética, económica, antropológica…, sin olvidarnos de que la crueldad y el dolor tienen que ser también tenidos en cuenta. Es más, Cabrera nos recuerda que la violencia puede entenderse también como una forma de comunicación, como un «texto social» que combina dos factores fundamentales: por un lado, la visibilidad y sensualidad del acto violento y, por otro, su inteligibilidad en diferentes contextos culturales (2012: 345).

Aunque aquí no tendremos la posibilidad de estudiar en profundidad y en sus múltiples dimensiones los hechos de violencia a los que hacen referencia las obras de arte que trataremos, sí haremos especial hincapié en dos aspectos: la historicidad y la historiografía —podríamos decir benjaminianas— que tanto los hechos como las obras plantean, y su relación con el cuerpo. Hablaremos, además,

fundamentalmente de violencia política: violencia que trata de imponer cierto orden y visión del mundo sobre un territorio y sus habitantes, bien sea ejercida ésta por el Estado o por grupos que de alguna manera le disputan su poder a éste.

Por último señalaremos, en referencia especialmente a la violencia política mexicana y colombiana, que ésta es, en palabras de Ileana Diéguez, *neobarroca*[3] pues es excesiva, «de una visibilidad espectacular con construcciones hiperbólicas que subvierten todos los valores y que tiene un alto valor instrumental, aleccionador. Lo que estos signos corporales [de la violencia sobre los cuerpos de las víctimas] han instaurado por excelencia es una «pedagogía» del horror, el imperio del miedo» (Diéguez, 2011: http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa4.1/Site%20Folder/il

El sentido de la historia

Las historias nacionales de los diferentes países latinoamericanos están atravesadas por violencias que han marcado las relaciones que sus ciudadanos tienen con la memoria y la construcción de su propia historia. Cadáveres, desaparecidos, experiencias traumáticas y escombros que

están, también, presentes en el arte contemporáneo del continente.

Por otro lado, en los últimos años, y en todo el mundo, se ha empezado a hablar en el campo del arte de un «giro de la historia»[4] pues, como afirma Miguel Ángel Hernández Navarro, «es posible identificar toda una serie de poéticas y estrategias que se interrogan particularmente por la historia en todos los sentidos del término –como memoria, como pasado, pero también, y sobre todo, como disciplina que da cuenta del pasado» (2012: 10).

El sentido de la historia que manejan muchos de estos artistas tiene grandes similitudes con la concepción que sobre ésta plantease Walter Benjamin en las primeras décadas del siglo XX, pues nuestros artistas apelan, entre otras cosas, a la presencia tangible de la historia y el pasado en el presente (a través de objetos e imágenes entendidos como lugares preñados de tiempo) y a la historia como campo abierto y que puede ser intervenido, existiendo así un compromiso del presente con el pasado, que vincula historia y política (Hernández, 2012: 10). De ahí que, para estos artistas, «hacer historia no es sólo nombrar a los muertos o a los desaparecidos,

no es sólo una cuestión de discurso. Sino que hacer historia es también desenterrar, sacar a la luz, mostrar los crímenes, la violencia. Hacer historia es hacer justicia» (Hernández, 2012: 13).

El cuerpo (como lugar de la visualidad de la violencia)

Para Fernando Coronil y Julie Skurski, el cuerpo se ha convertido en la intersección entre lo individual y lo colectivo. Las luchas de poder a través de la violencia se inscriben y ocurren sobre los cuerpos que son el lugar en el que la historia finalmente sucede, según estos autores (cit. en Cabrera, 2012: 345).

Otros antropólogos, como Allen Feldman, María Victoria Uribe y Veena Das, han abordado en sus estudios el cuerpo de las víctimas de la violencia como un escenario de ejecución del ritual violento, que no sólo se limita a la materialidad del dolor, sino que está repleto de significaciones culturales. Así, el cuerpo marcado por el castigo físico, como afirma Feldman (2003: 62), sirve como lugar en el que actúan las fuerzas políticas, como lugar en el que el poder consigue cierta visibilidad, resonancia colectiva y publicidad, al mismo tiempo que constituye una

lección ejemplar de los procedimientos de la dominación.

La violencia inscrita sobre los cuerpos tiene, entonces, efectos e implicaciones en otras dimensiones, como son la subjetividad de los individuos y la interrelación de esas subjetividades en el espacio social; como afirma Veena Das, «el dolor inscrito en el cuerpo es una memoria que no puede ser borrada» (Das, 1997: 613).

Nuestro corpus

Hasta aquí hemos tratado de definir (o nombrar) la violencia y de aclarar el sentido de la historia que algunos artistas le otorgan. Hemos abordado, también, el cuerpo como escenario y materia que se ve afectado por la violencia, pues tanto la materialidad como las (inter)subjetividades que provocan los cuerpos violentados son fundamentales en el proceso de creación artística, ya que suelen ser las imágenes crudas de la violencia, en prensa o televisión o aquellas en las que observamos el dolor de las víctimas, lo que incita a los artistas a trabajar en este sentido. Algunos de ellos trabajan directamente a partir de ese material visual que aparece en los medios, que después reelaboran en mayor o menor medida. Es

el caso, por ejemplo, de *Auras anónimas*, de Beatriz González. Las otras tres obras que analizaremos, aunque también en cierto punto se apoyan en la cultura visual de la violencia que todos conocemos, se alejan de alguna manera de las imágenes periodísticas. Lo que las cuatro obras tienen en común es que actúan como testigos secundarios, bien a través de los relatos de las víctimas (como en el caso de *Bocas de Ceniza*, de Juan Manuel Echavarría, o de *Réquiem por una tierra perdida*, de Violeta Luna), bien a través de las imágenes periodísticas y las representaciones históricas (como la obra de González que mencionábamos, o el *Nuevo biombo de la conquista*, de Gustavo Monroy). En las cuatro, los cuerpos violentados están presentes sin hacerse del todo visibles (a excepción del trabajo de Monroy).

Nuestros artistas, entonces, exploran la violencia y, utilizando palabras de Alejandro Castillejo, «la dimensión devastadora de la muerte inducida por el poder del otro y la manera en que se confiere sentido a un mundo fracturado por la ausencia y habitado por una cierta liminalidad[5] en la experiencia del dolor» (2009: 335).

Beatriz González, *Auras anónimas* (2009)

En 2009, en el marco de un proyecto impulsado por Doris Salcedo para conservar la memoria y el espacio del Cementerio Central de Bogotá, la artista colombiana Beatriz González realizó una intervención en los columbarios del mismo. Ésta consistió en la instalación de pequeñas placas pintadas que, a modo de lápida, sellaban los 8.957 nichos de los columbarios del Parque de la Reconciliación del cementerio, que llevaban varios años abiertos y abandonados. González diseñó ocho figuras o iconos diferentes que se repiten en las casi nueve mil lápidas: todos representan cargueros que portan cadáveres.

Estas figuras de cargueros realizadas por González tienen como referente la ingente cantidad de fotografías y vídeos periodísticos en los que soldados o civiles cargan muertos con la ayuda de lonas, plásticos u otros materiales tras cada episodio de violencia en Colombia.[6] Si, en el siglo XIX los cargueros transportaban a turistas (vivos)[7] para que disfrutaran del paisaje colombiano, desde mediados del siglo XX, propone la artista, esos paisajes están repletos de gente que carga cadáveres de distintas maneras.

Gran parte de estos cuerpos transportados sin vida pierde su identidad tras convertirse en víctima de la violencia: serán

enterrados en fosas, como NN o, en el peor de los casos, lanzados a algún río. En *Auras anónimas*, González llama la atención precisamente sobre la generalidad de la violencia en Colombia y cómo las identidades de los muertos se diluyen en esa masa «anónima». Lo hace, por un lado, a través de la repetición casi *ad infinitum* de las figuras de los cargueros y, por otro, al intervenir el espacio de los columbarios,[8] pues en estos nichos se guardaban cadáveres o restos de gente sin recursos, muertos no reclamados ni atendidos por familiares o autoridades; y es precisamente a esta parte del Cementerio Central donde llevaron a los muertos del Bogotazo. En este sentido apunta Gonzalo Sánchez cuando afirma que:

> El difuso nombre de «Violencia» [con mayúscula] con el cual se la incorpora a la memoria nacional, cumple a cabalidad la imagen de un relato sin actores, de víctimas y victimarios diluidos en el anonimato... Todo parecería como si el único muerto reconocible por su nombre fuera Gaitán, o como si los demás 200.000 se diluyeran en Gaitán (Sánchez cit. en Cabrera, 2005: 51).

La violencia más reciente ha seguido este mismo esquema y las identidades individuales de las víctimas se han transformado también en cifras, mientras que los agresores son «fuerzas oscuras de la sociedad», imprecisas y fantasmales (Cabrera, 2005: 51).

Karen Till, en la línea benjaminiana que planteábamos al comienzo, propone que, a través de estas imágenes de González, el pasado se reformula en el presente constantemente, dando lugar a diferentes posibilidades para que la memoria, en forma de proceso continuo, rearticule los restos no resueltos del pasado (2010: http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-71/till). Así, esta intervención artística señala el punto de difícil retorno en el que Colombia se halla y propone una forma más inclusiva de narración colectiva.

Juan Manuel Echavarría, *Bocas de ceniza* (2003-2004)

Por su parte, el también colombiano Juan Manuel Echavarría, en su vídeo *Bocas de ceniza* rescata narrativas individuales de una serie de víctimas de la violencia y el desplazamiento proponiendo, de igual manera, una forma más inclusiva de narración histórica colectiva. En este vídeo, siete supervivientes de diferentes masacres se nos muestran en un primerísimo primer plano cerrado de sus rostros, con cámara estática, y un fondo de color claro y neutro.[9] Los siete cantan sus historias, en la línea de la tradición oral de la región del Pacífico en Colombia. Los primeros planos cerrados de los rostros de estos

supervivientes nos enfrentan a nosotros, espectadores, sin posibilidad de distracción, con las circunstancias de sus tragedias y las terribles violaciones que han sufrido y de las que han sido testigo estas personas.

El título elegido por el artista también es significativo. Ana Tiscornia lo explica así:

> Un miércoles de ceniza, comienzo de la cuaresma, a contracorriente del río Magdalena, entraron los españoles a Colombia. El día pretextó el nombre, Bocas de Ceniza, con que bautizaron su puerta de acceso: la desembocadura del río. Penitencia y resurrección marcaron para siempre a esa geografía. Hoy la corriente del Magdalena arrastra y da salida a los cuerpos de muchos colombianos asesinados en interminables episodios de violencia. Colombianos que mueren y no resucitan (en Reuter, 2005).[10]

Echavarría nos propone, y a la vez nos impone, una suerte de experiencia de intimidad con estos supervivientes a través de su canto y, sobre todo, de su mirada. El artista crea un espacio de cercanía en el que nosotros también podemos ser testigos de la violencia; sin embargo, ese espacio es frágil, como lo son los que fueron escenarios de las masacres que se cantan, pues no sólo los cuerpos sino también los espacios son dislocados y se hacen pedazos en el momento en el que irrumpen en ellos individuos desconocidos y armados (Uribe cit.

en Blair, 2004: 173).

Violeta Luna, *Réquiem para una tierra perdida* (2012)

El espacio simbólico que crea la mexicana Violeta Luna en su performance titulada *Réquiem para una tierra perdida* se asemeja a la escena de un crimen: Luna traza al comienzo una línea de separación entre ella y el público con unos polvos blancos; después, coloca en semicírculo botellas que tienen el escudo mexicano y contienen líquido de color verde o rojo, algunas de estas botellas serán vertidas; por último, coloca cartelas con cifras crecientes, 10.000, 40.000, 50.000, etc. Esta escenografía hace claras alusiones al narcotráfico, a la desigual relación entre México y EE.UU. (Luna se queda del lado mexicano de la frontera, que es el lado de los muertos; y el público está del lado seguro, que es el lado estadounidense)[11] y hace, por supuesto, una clara referencia a la guerra contra el narcotráfico comenzada por el ex presidente Felipe Calderón en 2006 (y que años después continúa sumando decenas de miles de muertos).

De forma simultánea a las acciones de la artista, escuchamos una banda sonora en la que se mezcla el discurso

en inglés que dio Calderón en el congreso de EE.UU. en mayo de 2010 —en el que habló sobre inmigración, armas, seguridad nacional y el bicentenario— con un poema de María Rivera, titulado «Los muertos»[12] y recitado por ella misma en una marcha por la paz en la ciudad de México en abril de 2011.[13] Una vez que el escenario está listo, Luna se pone un vestido blanco y se pinta los brazos de ese mismo color. Su cuerpo será, a partir de este momento, el soporte de toda la acción, el lugar donde sucede la historia. Se suelta el pelo y lo peina, a veces de forma violenta. En un momento dado, tapa su cara con el pelo y simula un ahorcamiento. A continuación se agacha, apoya la cabeza en el suelo y extiende su pelo; entonces, saca fotografías de carnet de algunos de los muertos que la guerra contra el narco ha sembrado. Son fotografías de víctimas reales que Luna ha conseguido a través del trabajo directo con los familiares. La artista coloca todas las fotografías sobre su pelo y vierte sobre su cabeza dos botellas con líquido rojo. Una vez hecho esto, se levanta lentamente, se quita el vestido blanco y seca su pelo con él. Finalmente, coloca el vestido sobre el suelo y se marcha.[14] A partir de aquí, el público es invitado a cruzar la frontera y a observar el escenario del crimen, e incluso a echar tierra (que la artista ofrece) sobre

el vestido y las fotografías de las víctimas.

Violeta Luna propone con esta pieza una narración más inclusiva en la que se tejan historias individuales y que traiga de vuelta al presente los crímenes ya ocurridos, pues el presente está comprometido con el pasado, y sólo haciendo historia haremos justicia. Más aún, la propuesta de la mexicana es también contextualizar la violencia, hacerla visible en una imagen más amplia en la que están estrechamente ligadas la economía, las políticas de seguridad, el narcotráfico, la inmigración y la violencia (política pero, sobre todo, ejercida por el Estado.

Gustavo Monroy, *Nuevo biombo de la conquista* (2011)

Nuestra última obra tiene como referente el *Biombo de la Conquista*, un biombo de grandes dimensiones, decorado por un pintor anónimo a finales del siglo XVII, en el que se representa, en uno de sus lados, la conquista de México por los españoles, y en el otro, una vista de la ciudad de México hacia finales del siglo XVII.[15] El artista mexicano Gustavo Monroy reinterpreta esta obra en su *Nuevo biombo de la conquista*, dándole una lectura contemporánea: como ha afirmado el artista en varios

medios de comunicación,[16] la conquista de México hoy la ejerce la violencia que se extiende por el país. Así, en una de las caras vemos escenas de esta conquista de la violencia y todos sus actores: el ejército, los narcos (entre ellos el «Chapo» Guzmán) y la sociedad civil como víctima, pero también como actor social (vemos por ejemplo a Javier Sicilia marchando por la paz). Aparecen también personajes que parecen prehispánicos, cuerpos mutilados, cabezas cortadas, saqueos, ajusticiamientos, Jesucristo cargando la cruz, las cruces rosas por las muertas de Ciudad Juárez, Adán y Eva expulsados del paraíso (a la manera de Masaccio).[17] En fin, todo un mundo iconográfico y simbólico que bebe, como señalamos antes, muy fundamentalmente de la cultura visual de la violencia pero también de otras fuentes históricas, artísticas y contemporáneas. De esta manera, pasado y presente conviven en el biombo señalando tanto las continuidades como las discontinuidades que existen entre ambos tiempos pero, en todo caso, recordándonos que las imágenes están preñadas de tiempo y contribuyen a hacer más compleja la experiencia temporal del mundo contemporáneo.

La otra cara del biombo, como en su predecesor, tiene una vista ficticia de la Ciudad de México en la que todas las figuras

humanas son cadáveres o sus restos (a excepción del autorretrato con máscara y pistola de Monroy que vemos en primer plano). La leyenda, aquí, es un cuadro con cifras oficiales de las muertes en Ciudad Juárez en el año 2011.[18]

A la luz de esta obra y siguiendo a Michael Taussig podríamos decir que la muerte fue uno de los espacios esenciales en los que indios, africanos y europeos alumbraron el Nuevo Mundo (1984: 468) y sus dinámicas de la colonialidad del poder.

Epílogo

En su libro *Exceptional Violence*, Deborah Thomas (2011: 87) se pregunta si es verdad que los cadáveres tienen vidas políticas póstumas, y si es cierto que estas posibles vidas de los cadáveres tienen relación con la manera en que los vivos se plantean la acción política, es decir, la transformación de su entorno y su comunidad. A manera de epílogo, me interesa relanzar esta pregunta de Thomas y ampliarla: ¿tienen los muertos capacidad de influir en la escritura o narración de la historia? Es más, ¿pueden los artistas *ser como los muertos*, es decir, pueden tener agencia política e histórica a través de sus

obras, pueden intervenir sobre el presente rescatando el pasado? ¿O es ésta, por el contrario, nuestra tarea como historiadores y espectadores emancipados, dispuestos a cruzar fronteras y a reapropiarnos de historias olvidadas? Esto, nos dice Rancière, «requiere espectadores [e historiadores] que interpreten el papel de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la «historia» y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores» (2010: 27).

Bibliografía

Blair, Elsa (2004). «Mucha sangre y poco sentido: la masacre. Por un análisis antropológico de la violencia», en: *Boletín de Antropología de la Universidad de Antioquia*, núm. 18, vol. 35, pp. 165-184.

Cabrera, Marta (2012). «Violence», en: Irwin, Robert M. y Mónica Szurmuk (eds.). *Dictionary of Latin American Cultural Studies*. Gainesville, University Press of Florida, pp. 342-347.

— (2005). «Exceso y defecto de la memoria: violencia política, terror, visibilidad e invisibilidad», en: *Oasis. Observatorio de Análisis de los Sistemas Internacionales*, núm. 11, Universidad Externado de Colombia, pp. 39-55.

Castillejo, Alejandro (2009). *Los archivos del dolor. Ensayos sobre la violencia y el recuerdo en la Sudáfrica contemporánea*. Bogotá, Universidad de los Andes - CESO, Ediciones Uniandes.

Coronil, Fernando y Julie Skurski (1991). «Dismembering and Remembering the Nation: The Semantics of Political Violence in Venezuela», en: *Comparative Studies in Society and History*, núm. 33, pp. 288-337.

Dander, Patrizia (2012). «Bild-gegen-Bild», en: *Bild-gegen-Bild* (cat. exp.). Munich y Colonia, Haus der Kunst y Verlag der Buchhandlung Walter König, pp. 8-29.

Das, Veena (1997). «Souffrances, théodicées, pratiques disciplinaires, récupérations», en: *Revue Internationale des Sciences Sociales*, núm. 154, pp. 611-621.

Diéguez, Ileana (2011). «Gramáticas neobarrocas: performances y teatralidades», en: KARPA. *Dissident Theatricalities, Visual Arts and Culture*, núm. 4.1-4.2: http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa4.1/Site%20Folder/il Consultado en línea: 25 de julio de 2013.

Feldman, Allen (2003). «Political Terror and the Technologies of Memory: Excuse, Sacrifice, Commodification, and Actuarial Moralities», en: *Radical History Review*, núm. 85, pp. 58-73.

Hernández Navarro, Miguel Ángel (2012). Materializar el pasado. *El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, Editorial Micromegas.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago Ediciones.

Reuter, Laurel (ed.) (2005). *Juan Manuel Echavarría: Mouths of Ash* (cat. exp.). Grand Forks y Milán, Edizioni Charta y North Dakota Museum of Art.

Taussig, Michael (1984). «Culture of terror - space of death. Roger Casement's Putumayo report and the explanation of torture», en: *Comparative Studies in Society and History*, núm. 26, vol. 3, pp. 467-497.

Thomas, Deborah A. (2011). *Exceptional Violence*. Durham y Londres, Duke University Press.

Till, Karen E. (2010). «'Greening' the City? Artistic Revisions of Sustainability in Bogotá», en: *emisférica*, 7.1: http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-71/till. Consultado en línea: 26 de julio de 2013.

Uribe, María Victoria (1990). *Matar, rematar y contramatar. Las masacres en el Tolima, 1948-1964*. Bogotá, CINEP, serie Controversia, núm. 159-160.

2. DISCURSOS VISUALES

Entre Repúblicas y Monarquía: representaciones visuales de Latinoamérica en la prensa ilustrada argentina y brasileña del siglo XIX.

Rosangela de Jesus Silva[1]

Ir al **Resumen/Abstract**

Introducción

La imagen publicada por *El Mosquito* el 2 de julio de 1865, con la representación del mapa de América plagado de conflictos bélicos, no permite identificar características o singularidades de ninguno de los países, apenas pequeños muñecos, especie de soldados, explosiones y armas. Sin embargo, la relevancia de dos de los objetos utilizados en esos combates, parece ser bastante representativo de algunos debates acerca de la construcción, configuración y caminos a ser recorridos por los jóvenes Estados Nacionales. Se trata de la representación de una lanza y de un arma de fuego, bajo las cuales aparece la siguiente leyenda: «Nuevas escalas de proporción para medir la fuerza y el grado de civilización de cada pueblo»[2].

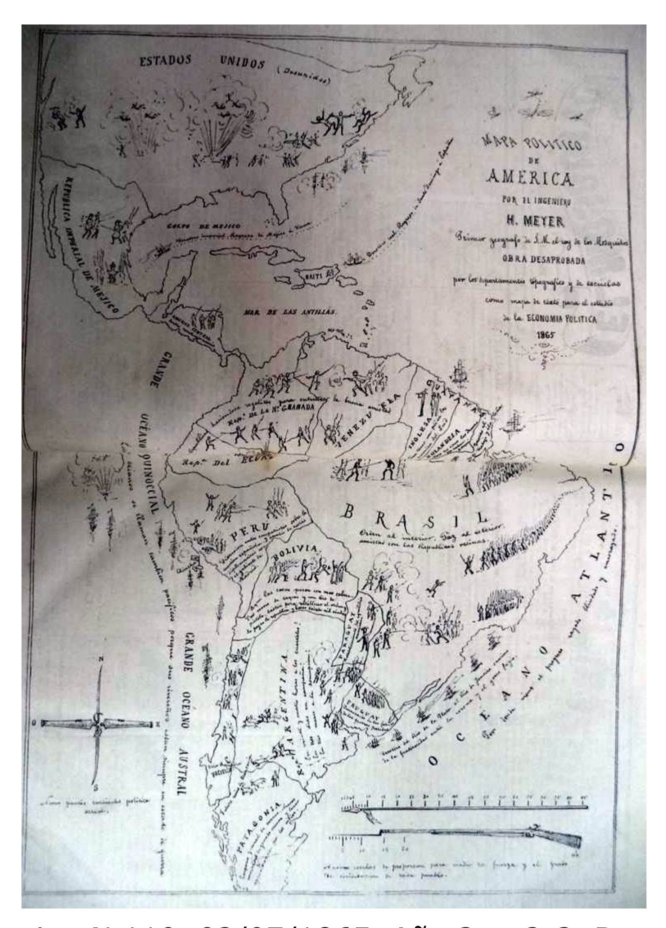


imagen 1: *El Mosquito*, N.110, 02/07/1865. Año 3, p.2-3, Buenos Aires. (archivo anexo – no tiene registro digital)

Al analizar la historia del continente de una manera general y, en el siglo XIX en particular, la elección del caricaturista en el uso de las armas, para ilustrar América, parece bastante acertada. Cuando observamos países como Argentina y Brasil, los cuales serán privilegiados en este trabajo, es posible presentar algunos datos que pueden ayudar a discutir la imagen citada. Argentina, por ejemplo, luego del inicio de su proceso independentista en 1810 que se prologará hasta 1816, pasó

toda la primera mitad del siglo XIX en guerra civil. Brasil, a pesar de haber permanecido casi todo el siglo XIX bajo el gobierno monárquico de la familia Bragança –lo que podría presuponer estabilidad política–, también vivió períodos bastante conflictivos y de contestación del poder central. Además, la Guerra de la Triple Alianza (1864 – 1870) marcó la historia de los cuatro países involucrados, teniendo repercusiones en las décadas siguientes.

Todavía hay algunas cuestiones a ser discutidas en esa imagen, una de ellas, acerca del tipo de armas representadas: una escopeta y una lanza; además de los términos que aparecen en la leyenda: «civilización de cada pueblo». Aquí hay una clara distinción entre los usuarios de uno y otro tipo de arma, así como la atribución de «civilización» o no entre estos. En un continente donde la presencia indígena es significativa y que, en el siglo XIX, estos grupos todavía ocupaban una porción relevante de tierras de los actuales territorios argentino y brasileño, la identificación del uso de lanzas con la ausencia de civilización es apenas una de las imágenes vehiculadas en las revistas ilustradas en Argentina y Brasil para indicar este asunto[3]. Por otro lado, el tema del orden, manifiesto en Estados militarmente organizados, para garantizar la conquista y

configuración de los territorios, también fue una constante.

Los grandes ejemplos o modelos de «civilización» y «progreso» eran identificados con Europa y, en particular, con Francia. La representación de una bella, valiente y fuerte mujer con gorro frigio, alegoría de la república francesa, fue una constante en varios periódicos ilustrados en la segunda mitad del siglo XIX. En ocasión de la conmemoración del centenario de la Revolución Francesa, tanto *El Mosquito*, como la *Revista Illustrada*, rindieron homenaje a la República Francesa utilizando una representación alegórica femenina de considerable distinción.

Antes de continuar, tal vez sea importante que conozcamos un poco más sobre los periódicos aquí citados.

El Mosquito en Buenos Aires

El primer número de *El Mosquito* salió el 25 de mayo de 1863 —día en el que se conmemora la Revolución de Mayo en Argentina—, como una publicación semanal. Fue fundado por el litógrafo y dibujante francés Henri Meyer (1844–1899), quien, junto a Julio Monniot, fue responsable por los primeros años de ilustración del periódico. En 1868, la revista ganaría la colaboración de otro francés, Henri Stein (1843–1919), quien

traduciría su nombre a Enrique y se tornaría el director y más tarde, propietario de la revista, dando vida a un importante grupo de imágenes, además de aumentar el espacio destinado a los dibujos. En los primeros años de la publicación, apenas una página de las cuatro que poseía, era dedicada a la ilustración (generalmente la página 3); después pasaron para dos centrales; y luego a tres páginas, siendo que la primera plana fue en muchas ocasiones dedicada a construir una galería de personajes importantes de Argentina.

La publicación, que duró 30 años, es un marco importante en la historia de las revistas ilustradas en Argentina, tanto por su duración en el tiempo, por la calidad de los dibujos, como por los registros e interpretaciones de importantes hechos ocurridos en el país. Por cierto, en muchos estudios sobre el periódico, es resaltada su función documental. Esa percepción tal vez se deba al hecho de que *El Mosquito* fue muy cercano a figuras del poder gubernamental argentino como Julio Argentino Roca (1843-1914) –presidente del país en dos ocasiones (1880-1886 y 1898-1904). Pero eso no significa que no haya sido una publicación con posiciones críticas. Según la investigadora Sandra Szir

(...) *El Mosquito* era a menudo oficialista – las satirizaciones hacia las figuras de Sarmiento y Roca fueron templadas – y su discurso crítico estuvo dirigido muchas veces hacia la oposición más que hacia el poder y las autoridades. (...) La hija de Stein afirma que «su manera satírica y alegre y el arte de presentar la política, hacía reír al público y sonreír a los propios caricaturizados» y que sus comentarios se desarrollaban «siempre dentro de los límites de la caballerosidad y respecto a los gobernantes del país.» (SZIR, 2009:69)

Revista Illustrada en Rio de Janeiro

El Brasil del siglo XIX, como otros países latinoamericanos, buscaba afirmarse como nación; pero a diferencia de las Repúblicas vecinas, presentaba algunas particularidades relevantes: una monarquía cuya economía era sustentada por trabajo esclavo[4]. La esclavitud, el régimen monárquico y sus implicaciones políticas, sociales y económicas fueron tal vez los temas más privilegiados por la prensa de la época y especialmente por los periódicos ilustrados aquí citados.

La *Revista Illustrada* (1876-1898), fue una publicación que duró más de 20 años. En sus ocho páginas, de las cuales cuatro eran ocupadas con imágenes, se debatió y discutió los más variados temas y polémicas que tuvieron lugar en las últimas tres conturbadas décadas del siglo en cuestión. Su propietario y principal ilustrador, el inmigrante italiano Angelo Agostini (1842/3-1910), fue una figura clave en la publicación hasta el

inicio de la década de 1890, cuando vendió la revista. El periódico divulgó imágenes impactantes acerca de la esclavitud en Brasil y sus consecuencias [1886, N.427, ver pp.4 y 5], hostigó a políticos y al gobierno con caricaturas, dio noticia de epidemias, hizo consideraciones sobre las relaciones del Estado con la Iglesia [1877, N.69, ver p.8], sobre las condiciones de infraestructura de la ciudad de Rio de Janeiro [1883, N340, ver p.8], así como también homenajeó artistas y personajes con cuidadosos retratos [1888, N.497, ver p.1].

Las revistas ilustradas aumentaron considerablemente el alcance visual de sus lectores, colocándolos en contacto con representaciones diversas, incluso con nuevos paisajes. Es posible reconstruir algunos de los debates,[5] así como también recuperar un repertorio visual en términos locales, nacionales e internacionales, observar las referencias comunes, la circulación de las ideas, la construcción y recurrencia de símbolos.

Entre civilización y barbarie

> (...). Muito deve ter contribuído para produzir este resultado infeliz a incorporação de indígenas feita pela colonização. As raças americanas vivem na ociosidade e se mostram incapazes, mesmo pela coação, de se dedicarem a um trabalho duro e contínuo. Isto sugeriu a idéia de introduzir negros na América, que tão fatais resultados produziu.(...) (SARMIENTO.1996: 71-72)[6]

> (...) luta entre a civilização europeia e a barbárie indígena, entre a inteligência e a matéria; luta imponente na América e que dá lugar a cenas tão peculiares, tão características e tão fora do círculo e ideias em que foi educado o espírito europeu (...). (SARMIENTO.1996:85)[7]

Los trechos recién citados pertenecen al libro *Facundo: Civilización y Barbarie*, escrito por el argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) y publicado en 1845, es considerado un clásico del pensamiento político sudamericano del siglo XIX, y apunta a la fuerza del debate en el período, en torno de la construcción de un modelo de Estado Nacional, que transitó por varios países, sobre todo por Argentina y Brasil. Las revistas ilustradas se valieron de un instrumento estimulante de gran alcance, las imágenes, para entrar en ese debate de crear discursos. Tanto el rechazo al indio [1876. N.19, ver pp.4 y 5] y al negro, cuanto la elección de Europa como modelo de civilización, estuvieron presentes en gran parte de los discursos vehiculados por los periódicos aquí destacados .

La asociación del indígena con el atraso y con el antónimo de civilización, fue una constante en esos periódicos; como un obstáculo para la ocupación del inmigrante europeo en el interior del país. Cuando querían insultar a algún político, o, incluso, disentir de alguna acción del gobierno, era común

utilizar ornamentos indígenas para adornar a determinado político. En 1879, bajo las discusiones acerca del avance del territorio argentino sobre la Patagonia y la Pampa, regiones pertenecientes a etnias mapuches y tehuelches, *El Mosquito* representa [1879, N853, ver p.2] la escena de un grupo de políticos de Buenos Aires, reunidos y caracterizado como caciques, sentados en medio de los indígenas. La leyenda, deja explicita la ironía: «gran consejo de guerra celebrado por los caciques del desierto y algunos de B. Ayres». Ese tipo de referencia, que disminuye los adversarios asociándolos a los indios, fue una estrategia bastante utilizada en los periódicos.

En la *Revista Illustrada*, la alegoría utilizada para representar el país siempre fue la de un indio adornado con plumas y con el torso desnudo. Es importante recordar que tanto las artes visuales como la literatura del período recurrieron a la figura del indígena para crear una caracterización idealizada de las «raíces» nacionales, siendo que muchos de esos artistas recibieron el patrocinio del Estado; caso del escultor Chaves Pinheiro (1822-1884), que ejecutó la obra *Índio, Figura Alegórica do Império Brasileiro*, en 1872.

Cabe destacar también la producción del romanticismo, el

cual, con la elaboración de poemas y romances, construyó un tipo indígena deseable, a través de las plumas de José de Alencar y Gonçalves de Magalhães, entre otros. Así, la utilización de la imagen del indio no fue una prerrogativa de la prensa ilustrada; además, otros periódicos anteriores a la *Revista Illustrada*, ya habían recurrido a esa imagen. Sin embargo, la apropiación y usos que la revista dio a la imagen merecen alguna atención, no sólo por la calidad y variedad de situaciones en que el país fue representado, sino también por la asociación de la figura del indígena [1884, N.395, ver pp.4 y 5] con la violencia, con lo «bárbaro», y, de igual forma, entrando en relación con otros países de América Latina. La caracterización de los políticos como indios, cuando estos tomaban alguna actitud considerada inapropiada por la revista, fue también una constante del periódico.

Angelo Agostini, propietario y editor de la revista, se presentaba como un defensor de los ideales del liberalismo, colocándose contra el régimen esclavista en Brasil, criticaba los poderes atribuidos a la monarquía, posicionándose así, próximo a la defensa de los ideales republicanos. Siendo Brasil, una monarquía rodeada por Repúblicas, sería plausible pensar que la revista recurriese a los ejemplos de los vecinos para

sustentar sus argumentos. No obstante, son bastante raras las referencias a los vecinos. Por otro lado hubo varios números e imágenes bajo el título «Noticias da Europa» [1877, N.79, ver pp. 4 y 5]. Bajo ese epígrafe fueron tratados, visualmente, varios conflictos y cuestiones del territorio europeo.

Entre las pocas veces que las repúblicas vecinas fueron citadas, éstas casi nunca fueron representadas con el atributo mayor de la República, el gorro frigio. En vez de ese símbolo, un tocado de plumas es la caracterización dada a Bolivia, Venezuela, Perú y Ecuador [1876, N.17, ver p. 8], por ocasión de homenajes realizados por la revista al político brasileño Aureliano Cândido Tavares Bastos (1839-1875), fallecido en Francia en diciembre de 1875. Tavares Bastos produjo diversos escritos sobre Brasil, fue defensor del liberalismo, de una mayor aproximación con Estados Unidos y de la inmigración. En 1866 escribió el libro *O Valle do Amazonas: A livre navegação do Amazonas, Estatística, producções, commercio, questões fiscais do Valle do Amazonas*. En el capítulo cinco de dicho libro analiza los países que tienen frontera con Brasil en la región amazónica como Perú, Bolivia y Venezuela, apuntando aspectos de la historia de esos países, así como también las ventajas que todos, incluso Brasil, tendrían con la libre navegación por los

ríos de la región. Es exactamente a través de la mirada que el político brasileño tuvo sobre los países vecinos, destacando aspectos positivos en ellos, que el periódico decidió representar los países homenajeando a Tavares Bastos. El tocado de plumas, en esa imagen, no presenta un carácter negativo, presenta los países próximos a Brasil en una condición marcada por el origen indígena, por consecuencia, todavía aspirantes a la «civilización».[8]

En 1879 la revista nuevamente publicaría una pequeña imagen en la cual aparecen Chile, Perú y Bolivia, también caracterizados como indios, pero ahora luchando entre ellos con lanzas [1879, N.186, ver p.8]. La escena refiere al episodio conocido como «Guerra del Pacífico» (1879-1883), cuando Chile entró en enfrentamiento contra Perú y Bolivia disputando recursos naturales. El saldo de la guerra fue bastante negativo para Perú y Bolivia, pues, además de ambos haber perdido el territorio, Bolivia perdió también su acceso al Pacífico. En la imagen los tres países son representados como indios salvajes; aparece incluso, una vegetación como telón de fondo para reforzar la caracterización de la selva, espacio identificado como el de la «no civilización». La revista brasileña parece no tomar posición, ya que no hay ningún elemento que distinga los

personajes. Asimismo, en el primer plano de la imagen, hay otros dos indios representados [1879, N.186, ver p.8], los cuales no lucen ninguna identificación, apenas observan.[9]

Aunque el periódico argentino, como la *Revista Illustrada*, estuviese más preocupado con las cuestiones internas de la política del país, *El Mosquito* dedicó mayor atención a los países vecinos que su colega brasileña, acompañando los conflictos y posicionándose ante ellos. De esa manera, es posible encontrar una mayor variedad de representaciones de las naciones vecinas, las cuales asumen determinadas facciones de acuerdo con la simpatía o no de la revista. Aparte de eso, el periódico publicó retratos de varios presidentes latinoamericanos como los de Bolivia, Chile y Perú en diferentes momentos.

El Mosquito también se ocupo del conflicto en el Pacífico. Hizo una lectura más comprometida, con una mirada más crítica sobre la actuación de cada uno de los países, además de incluirse, exhibiendo una reacción: en 1881, en el número 940 del periódico, la República Argentina, vestida como gaucho [1881, N.940, ver p.2], llama la atención de Bolivia, para que ésta actúe delante de la lucha desigual que ocurre ante sus ojos. Sin embargo, el país andino caracterizado con poncho,

sombrero y descalzo, toma tranquilamente su mate haciendo nada más que observar. Entre los dos personajes aparecen Chile y Perú, el primero sujetando un cuchillo direccionado a la espalda de Perú, mientras este, con mucho esfuerzo, utiliza sus propias manos para defenderse. Chile y Perú son caracterizados como campesinos, usan ropa sencilla y están descalzos. La ventaja de Chile sobre Perú se destaca por la posición en la lucha corporal entre los dos, por el uso de un arma blanca y por la expresión agresiva que este asume. La posición de Argentina, tanto en la imagen como en la leyenda, es soberana y superior a los demás. Ella es la única que aparece con botas, existe toda una dignidad en su representación, además de que parece ser la única en darse cuenta de la situación desastrosa, algo perceptible por el gesto esbozado que apunta, con indignación, para las dos naciones en lucha. El texto que acompaña la imagen enfatiza esa proposición, mostrando indiferencia por parte de Bolivia, la cual, según la revista, era la responsable por la guerra entre hermanos, en contraposición con la preocupación, lucidez y postura activa de Argentina[10]:

> Arg. – A ver, amigo boliviano, si se mueve. Ud es la causa de esta fratricida lucha ¿Por qué no ayuda al que se sacrifica para Ud?
>
> Bol. - i Y a mí, qué me importó! ¿Quién le mandó meterse a zonso?

En el año siguiente, 1882, la revista hizo una nueva representación de la situación, pero ahora apenas con Chile y Perú [1882, N.1027, ver p.2]. Allí explicita lo que había indicado en la imagen anterior, acerca de la posición ventajosa de Chile. Este aparece representado con el rostro de un ave de rapiña, sujetando un arma de fuego en la mano, está con uniforme militar y pisa sobre el pobre y asustado Perú. Perú, nuevamente, aparece sin arma, la única reacción que esboza es agarrar y morder la pierna de Chile, está acostado en el suelo en condición lamentable, sus ropas están rasgadas, está descalzo, a su lado aparece una espada quebrada y el escenario del entorno es desolador. Es posible identificar el cuerpo abandonado en un paisaje desértico y, al fondo a la izquierda, una casa destruida siendo consumida por las llamas. La posición de Chile es superior y sin piedad; el texto de la leyenda, otra vez, es utilizado para reforzar lo que la imagen explicita: «Según parece, reacciona el desgraciado vencido contra el implacable vencedor. Nuestros deseos son para que lo haga arrepentirse de su crueldad salvaje.»

El destacar la posición de superioridad Argentina en relación a los vecinos, repúblicas o no, aparece en otros momentos de la revista. En 1887, momento en el que la revista estaba bastante

alineada con el gobierno del entonces presidente Miguel Juárez Celman (1844-1909) –sucesor e indicado del presidente Julio Argentino Roca, uno de los personajes más elogiados por el periódico–, fue publicada la representación de una carrera de caballos. En la competencia disputada por países de América Latina [1887, N.1297, ver p. 2], es posible identificar tres: Argentina, Brasil y Chile. Esta vez, la revista no utiliza ninguna alegoría y sí a los representantes de cada país. El nombre del país está en la cabeza de los caballos y cada jinete tiene el rostro del jefe de gobierno del respectivo país. Así aparecen Juárez Celman al frente como representante de argentina. José Manuel Emiliano Balmaceda Fernández[11] (1840 – 1891) por Chile, viene inmediatamente atrás de Argentina y en tercer lugar, el emperador de Brasil Don Pedro II[12] (1825 – 1891). Todos están vestidos como jockeys y sujetan una fusta, objeto utilizado para animar y guiar al caballo, en la cual aparecen una o más palabras que también sirven para identificar al país, según la evaluación del periódico. Así, Argentina es identificada con la frase «Paz y Administración» —emblema del gobierno desde la administración de Roca. Para Chile se destaca la palabra «Ambición» y, Brasil, presenta una particularidad más, en vez de la fusta, Don Pedro tiene agarrado un látigo en el cual

aparece la palabra «Esclavitud». Clara mención al hecho de que el país todavía mantiene el sistema esclavista como fuerza de trabajo, el cual fue abolido en 1888. Argentina se presenta a la cabeza de los países, no apenas en el plano físico, sino también en el plano moral. Con el lema «Paz y Administración», se coloca como un país que no está involucrado en guerras como Chile, el cual a su vez, es tenido como ambicioso por las anexiones obtenidas en la Guerra del Pacífico. Cabe destacar también que la administración apuntaría a la cualidad de cuidar «competentemente» de su territorio, sin recurrir a luchas o al trabajo esclavo.

Los temas de la esclavitud y de la monarquía [1882, N.283, ver pp. 4 y 5] también aparecen de forma negativa en la *Revista Illustrada*, la cual, en innumerables ocasiones hizo críticas del propio Brasil. Es lo que se puede observar en la imagen publicada en 1881 [1881, N.251, ver p.4], donde también aparece la metáfora de los caballos. Por más que no sea una carrera en un hipódromo lo que el periódico quiso representar, las ideas de velocidad, de avance y de progreso, están presentes. En la imagen observamos un gaucho identificado con el Río de la Plata, Chile y México, vestido con elegancia y sobriedad, montados en bellos caballos e inclinados

hacia atrás haciéndole señas a Brasil que viene atrasado. Hasta el «pequeño y pobre» Paraguay, representado descalzo y vestido como campesino, montado en un frágil burrito, aparece delante de Brasil. Éste, a su vez, es representado como un indio con corona y capa, descalzo y con el torso desnudo, montado sobre un lento caracol, mirando espantado hacia las naciones que se distancian. Nuevamente, no existe mención a los países como Repúblicas, pero en el texto son indicadas como naciones: «Pelo modo como vai, o Brasil será a última das nações americanas com coroa e tudo» (Por el modo como va, Brasil será la última de las naciones americanas con corona y todo).[13]

En la imagen recién citada, por más que haya desaparecido la imagen del indio como alegoría de los países, representación con connotación negativa ya que es colocada distante del ideal de civilización como fue destacado anteriormente, la imagen del gaucho también trae algunas connotaciones nada positivas, pues, en muchos momentos, fue asociado al caudillismo y responsabilizado por las inestabilidades y divisiones en los países vecinos, sobretodo en la región del Río de la Plata. La autora Gabriela Nunes Ferreira, en el libro «*O Rio da Prata e a consolidação do Estado Imperial*» sustenta que, para la consolidación del orden en el Segundo Reinado entre las

instituciones básicas en las cuales el gobierno se apoyaba, estarían la unidad y la integridad territoriales y «a Monarquia, fonte de estabilidade política do sistema, em um país que buscava legitimar-se como representante da civilização entre repúblicas caudilhescas.»[14] (FERREIRA, 2006:16) O sea, tanto la imagen del indígena como la del gaucho, traían consigo elementos de distanciamiento del ideal de «civilización» para el periódico brasileño.

Es lo que aparece explícitamente en la primera plana del número 203, de 1880, de la *Revista Illustrada*. En un primer plano, el «indio Brasil» es representado adormecido, de espaldas y totalmente indiferente hacia el enfrentamiento. En el plano de fondo, identificado con la región del Río de la Plata, hay dos gauchos enfrentándose con cuchillos en sus manos. La escena probablemente hace mención al turbulento proceso político que Uruguay estaba viviendo en aquel momento, ya que en marzo de 1880, el presidente constitucional, Lorenzo Latorre (1844-1916)[15] renunció a su mandato, declarando que los uruguayos eran «ingobernables». La asamblea aceptó su renuncia y nombró a Francisco Vidal Silva (1825-1889) para concluir el mandato constitucional hasta 1883; no obstante, este renunciaría un año antes. Las inestabilidades en los países

vecinos siempre fueron motivo de preocupación para el gobierno brasileño; al mismo tiempo en que, como destaca Francisco Doratioto (2008), desde el período colonial había un fuerte interés de los portugueses por el territorio uruguayo, por ser considerado como punto estratégico para asegurar el acceso, vía navegación, al interior de América del Sur. Incluso después de la Independencia de Brasil, en 1822, Don Pedro I continuó con acciones que visaban anexar este territorio, como en la llamada Guerra Cisplatina entre 1825 y 1828.

Es interesante notar, que mientras el periódico argentino destaca la acción, sabiduría, soberanía y avance de la República Argentina, el periódico brasileño apunta a la inercia y el atraso de Brasil. Imagen que sólo comenzaría a sufrir alteraciones significativas después de 1888, cuando se firma la abolición de la esclavitud.

Comentarios finales

La imagen de Brasil divulgada en la *Revista Illustrada* ciertamente está marcada por las críticas del periódico tanto a la esclavitud como a los considerados «excesos» de la forma de gobierno monárquico. El indio, elemento destacado para caracterizar la nacionalidad brasilera, es apropiado por el

periódico y reconstruido a partir de una lectura irónica y crítica; aunque, en momentos, como el de la abolición, por ejemplo, el «indio Brasil» asumiría una representación de dignidad.

Sin embargo, parece claro que la imagen de los países vecinos, a pesar de no utilizar mano de obra esclava y de ser repúblicas, no los hace mejores que Brasil a juicio de la revista. Los elementos culturales locales como la presencia indígena y la figura del gaucho los aproximan a la idea de naturaleza salvaje, inestable, todavía indomable, distanciándolos así del modelo europeo difundido por la *Revista Illustrada*. Es interesante notar que los conflictos en América Latina son apuntados como elementos de barbarie, de atraso. Tal vez el hecho de que el propietario de la revista sea un inmigrante, educado en Europa, defensor de la inmigración europea, pueda ser un factor que sume en esas consideraciones. De forma general, los discursos de los grupos políticos en el poder defendían la inmigración y la aproximación de Europa o de Estados Unidos como modelos de orientación a seguir por los jóvenes países. Ya *El Mosquito*, desarrolla una imagen de Argentina que se destaca en el escenario Latinoamericano. El modelo europeo y de la inmigración también está presente en el periódico, pero es como si hubiese una afirmación de que Argentina estaría en el

camino correcto.

Por otro lado, así como su colega brasileña, también está constantemente señalando problemas en los vecinos. La imagen de Brasil siempre fue asociada a la esclavitud, al negro y a la Monarquía como elementos bastante negativos. Las naciones republicanas del continente son representadas como débiles, indiferentes o ambiciosas, como en el caso de Chile anteriormente destacado. La creación e identificación de aspectos morales parecen ser más importantes que una caracterización nacional propiamente dicha. La utilización de atributos como la indumentaria gauchesca, utilizada para la propia Argentina, no parece presentar el carácter negativo o caudillesco presente en la revista brasilera; por el contrario, actuaría más como elemento de valorización, sinónimo de fuerza y caracterización nacional. Tanto la literatura como el arte, se fijó una imagen positiva del gaucho en el siglo XIX argentino. El poema *El Gaucho Martín Fierro*, de José Hernández publicado en 1872 y su continuación *La Vuelta del Martín Fierro* de 1879, llama la atención al carácter independiente y fuerte del habitante de la Pampa. Además, artistas como Prilidiano Pueyrredón y León Pallière plasmaron en el silgo XIX escenas del mundo rural, donde la figura del gaucho apareció en

armonía con el paisaje. Según Roberto Amigo:

> La representación del paisaje, los usos y los tipos del espacio rural era deudora de la mirada de los artistas viajeros que observaron las costumbres locales con el molde conceptual del exotismo. A partir de la década del 40 los artistas nativos editaron álbumes litográficos y legaron el repertorio de motivos, entre ellos, la parada de carretas, el asado, el gaucho cantor, la pareja en la puerta del rancho, el lazo y la familia campesina. La obra costumbrista de Prilidiano Pueyrredón es continuidad de ese proceso y a la vez actúa en los prolegómenos del debate central sobre el arte nacional de la década del 70. (AMIGO, 1999:50)

La imagen del indio no es utilizada por el periódico para identificar a los otros países, tampoco para Brasil el cual presentaba una iconografía oficial, idealizada, con referencia al indígena. La casi totalidad de las veces en que *El Mosquito* recurre a esa representación, es en asociación de su carácter negativo, subalterno y de dominación. Es decir, al indígena no le es reservado ningún espacio en la construcción y caracterización del latinoamericano en la revista argentina. Por otro lado, por más que esté presente en la publicación brasileña, su presencia apenas indica el largo camino que las jóvenes naciones latinoamericanas todavía tendrían que transitar para aproximarse al ideal europeo.

Bibliografía

Amigo, Roberto (1999). «Prilidiano Pueyrredón y la formación de una cultura visual en Buenos Aires» en: Félix Luna (coordinador) *Prilidiano Pueyrredon*, pp.31-54. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.

Doratioto, Francisco (2008) «O Império do Brasil e a Argentina (1822-1889)» en: *Textos de História*, vol. 16, nº 2, pp 217-247. Brasília. http://seer.bce.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/951/618 Consultado en línea: 30 de mayo de 2014.

Ferreira, Gabriela Nunes (2006) «*O Rio da Prata e a consolidação do Estado Imperial*» São Paulo: Hucitec.

Sarmiento, Domingo Faustino (1996) *Facundo: Civilização e Barbárie*. Petrópolis-RJ: Vozes.

Szir, Sandra (2009) «De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX» [http://www.bn.gov.ar/media/page/dela-cultura-impresa-ala-cultura-delo-visible.pdf] en: Marcelo Garabedian. *Prensa argentina siglo XIX: imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires: Teseo.

Emergencias de la impronta surrealista en México.
La mirada de Ida Rodríguez Prampolini

María Elena Lucero[1]

Ir al **Resumen/Abstract**

I

Las resonancias del surrealismo en territorio mexicano constituyeron una zona controversial, atravesada tanto por el afanoso interés de ciertos intelectuales franceses de localizar analogías estéticas surrealizantes en América, como por las discrepancias locales entabladas entre la realidad mexicana y la europea. En el marco de un abordaje crítico sobre los ecos del surrealismo en México, Ida Rodríguez Prampolini escribió en 1967, *Surrealismo y Arte Fantástico en México*. Desde sus primeros párrafos, la historiadora señaló que el programa bretoniano no había sido continuado por los artistas del país. Justamente, una de las principales diferencias radicaba en los modos subjetivos de percepción y expresión de unos y otros. Si bien el surrealista europeo creaba un horizonte fantástico, no lo irradiaba plenamente; en cambio, el artista mexicano, testigo

puro y vivencial de una realidad surreal, se pronunciaba por medio de signos y símbolos que dejaban al desnudo una mentalidad en la cual lo sobrenatural se equiparaba a lo natural:

> Quizás donde la diferencia fundamental entre los artistas surrealistas y los fantásticos mexicanos sea más clara es en que los primeros se contentan con soñar y recurren al humor negro, a la pesadilla, al análisis del subconsciente, a verdaderos exorcismos para canalizar los instintos de destrucción y muerte. El humor negro del surrealista no es peligroso, no llega a la destrucción de la vida, se queda en las páginas literarias, en la transmigración de un sueño; el sadismo, el masoquismo, se convierten en obra de arte, poema o cuadro. En México el humor negro actúa; no es una invención, es sangrienta realidad, el crimen se esconde en cada esquina, no es un fantasma que imaginamos, es una dolorosa realidad que compartimos (Rodríguez Prampolini, 1967: 4).

Las diferentes voces que vibraron en un panorama artístico conmovido por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, dieron muestras de los cruces delineados por la recepción del ideario surrealista francés (signado por la búsqueda del azar, los encuentros fortuitos o la indagación psicoanalítica) y los impulsos latentes que subyacían en la modernidad artística americana. Para adentrarnos en ello, es necesario recalar en los trayectos visuales propios de la geografía mexicana:

> En las dos primeras décadas del siglo la creación artística estaba teñida de similares inquietudes y las más variadas disposiciones: conmoción en las ideas,

> necesidad de apertura, búsqueda de nuevos caminos (…). A la visión materialista del injusto régimen porfiriano se le opusieron los valores del espíritu: intuición, irracionalidad, sensualismo, emoción, mística, y profecía son los conceptos que aparecen en los escritos de la época en forma más conspicua y persistente (Rodríguez Prampolini, 1990: 136).

Esta sensibilidad preparó la arena cultural para la expansión de manifestaciones diversas entre sí, pero coincidentes en la enfática ruptura con los valores académicos de un pasado que parecía obsoleto. Así, Prampolini destacó dos manifiestos sustanciales escritos en 1921 que predijeron rumbos ulteriores: el del pintor David Alfaro Siqueiros redactado en Barcelona, *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, y el del poeta Manuel Maples Arce Actual Nº 1, *Hoja de Vanguardia, Comprimido Estridentista*.

Anticipando que la técnica artística desempeñaría una función espiritual como canal de expresiones individuales, Maples Arce recalcó la belleza de las máquinas y la musculatura mecánica de los puentes de acero, metáforas que conmemoraban la retórica marinettiana pero que, por sobre todo, exploraron nuevas formas en el panorama urbano cotidiano. De esta manera, pronosticaba la victoria surrealista

sobre la potestad de la razón sosteniendo que «La lógica es un error y el derecho de integralidad una broma monstruosa (…)» (Maples Arce, 2008: 93). En el año 1923, Maples, cuya obra[2] se caracterizó por su perfil vanguardista, escribía el segundo *Manifiesto Estridentista*, difundido en el estado de Puebla, donde patrocinaba «…Un profundo desdén hacia la ranciolatría ideológica de algunos valores funcionales (…)» (Maples Arce, 2008: 95). Según Rodríguez Prampolini, el poeta prefiguraba el absurdo ya presente en el dadaísmo, influencia de la cual renegó, procurando la integración de una estética nacionalista con aspectos vanguardistas visibles en los movimientos europeos. A los dos años aparecía el tercer documento estridentista en Xalapa (llamada por entonces Estridentópolis y siendo Maples Arce nombrado secretario de Gobierno) consolidando su posición intelectual. Allí exhortaba a rebelarse «…al mandato de los muertos» e invitando a la concreción de una poesía que sea «…sucesión de imágenes equivalentes, orquestalmente sistematizadas que sugieren fenómenos ideológicos de estados emotivos». Existió además un cuarto escrito lanzado en 1926. La postulación de una genealogía que enlazaba a Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y al simbolismo, colocaba a Maples Arce en una situación antecesora de los

posteriores itinerarios vinculados al imaginario surrealista.

II

Corría 1936, y la llegada de Antonin Artaud a América en pos de encontrar indicios y revelaciones de los mitos ancestrales marcaría un hecho significativo. El ensayista francés descubrió todavía actuante y vivo el vuelo mítico de las culturas indígenas, concebido como un eje programático del surrealismo, y repararía en dos creadores locales cuyas obras trasuntaban esos aspectos formales y simbólicos: María Izquierdo (cuya emblemática pintura *La Raqueta* de 1938 ya perfilaba un clima surrealizante) y Luis Monasterio. Reveló que, de modo innegable «…María Izquierdo está en comunicación con las verdaderas fuerzas del alma india (…)» (Artaud, 2003: 63), acentuando la presencia del totemismo provocado por un animismo milenario. Más tarde, organizaría una exhibición de la pintora en la galería Van den Berg de Montparnasse. Ese año estalló la Guerra Civil en España,[3] ocasionando que artistas e intelectuales abandonasen sus ciudades de residencia buscando asilo en tierras distantes.[4] La teórica Rita Eder nos propone leer el período de 1930 a 1945 desde la intersección de tópicos como la memoria, la melancolía y el surrealismo, momento en

el cual crecía el exilio español. La presencia de pintores europeos en México introducirá variantes especialmente en lo concerniente a un lenguaje teñido de escenas ligadas al drama, al horror y a la muerte.[5] La iteración del cuestionamiento sobre el sentido del arte frente a experiencias violentas o traumáticas como la guerra adquiría una inusual efervescencia. Proliferaron las alusiones sobre la violencia descarnada que se articulaban con atisbos de fantasía y ensueño, dando como resultado imágenes de extrañamiento y trepidación visual. En ese sentido, las narrativas acerca de la mutilación recurrían al «cuerpo desmembrado, acéfalo, descuartizado» (Eder, 2006: 5) tal como se observaba en el pintor mexicano de ascendencia húngaro-alemana Gunther Gerzo, cuyas ambientaciones mostraron la fragmentación de la materia corpórea, tejiendo un hilván memorioso con los sacrificios oficiados en etapas anteriores a la conquista española.

André Breton visitó México en 1938. Su entusiasmo por conocer el país estaba provocado por el deseo febril de hallar un clima surrealista en consonancia con las premisas conceptuales que se vislumbraron en el primer manifiesto en 1924. La convicción de hallar elementos regionales que estuviesen vinculados con el ideario surrealista lo indujeron a posicionar a

diversos artistas mexicanos dentro de su acepción del surrealismo:

> Breton busca los antecedentes de su teoría en la producción mexicana anterior al surgimiento del surrealismo y descubre en el gran grabador José Guadalupe Posada[6] el valor del humor negro tan caro al sistema de la sinrazón (Rodríguez Prampolini, 1990: 155)

El surrealismo ha sido un caso emblemático de estrategia disruptiva en la cual convergieron flancos esenciales de la modernidad como el psicoanálisis, el marxismo y la etnología; además del ocultismo, el espiritismo, la mitomanía, el sadismo o la paranoia. En aquellas indagaciones afloraron no sólo recursos al automatismo o a los sueños, sino a lo siniestro:

> La libertad en la representación y el posicionamiento ideológico de muchos de sus protagonistas darían lugar a la radicalidad que caracterizó al surrealismo, en una conjunción de arte, vida y política, una combinatoria no exenta de contradicciones (Lucero, 2012: 8).

La proximidad de Breton con los planos del psiquismo se iniciaría desde la medicina, cuando era estudiante residente en un centro neurológico. En 1921 conoció a Sigmund Freud. Ambos sostuvieron una discusión donde el poeta le endilgaba al mismo Freud una autocensura cuando escribió La interpretación de los sueños, expresando sus disidencias. Breton concibió al

sueño como una anunciación o predicción de deseos, mientras que para Freud equivalía a la concreción indeterminada o ambigua de aspiraciones que resultan conflictivas. La pulsión de muerte era un tópico sugestivo para los surrealistas, ligado a lo siniestro y en aparente contradicción con las persistentes ideas de libertad, amor y revolución. El automatismo psíquico se relacionaba entonces con una dimensión compulsiva, repetitiva, pero simultáneamente con un estado de liberación. Si la pulsión de muerte «está "teñida de erotismo", la destrucción puede causar sensaciones de placer, y la muerte puede despertar el deseo» (Foster, 2008: 29); mixtura que los surrealistas consumaron al ensamblar lo sexual y lo destructivo, aunque triunfase Eros como pulsión de vida. Las palabras finales del poema "Nadja"[7] de 1928 sintetizaron la convivencia de un fuerte deseo erótico con la turbación perniciosa: «La belleza será "convulsiva" o no será» (Breton, 2004: 80).

México encarnaba para el autor surrealista la anhelada libertad, sintiéndose atraído por el arte popular mexicano y por la peculiar relación con la muerte advertida tanto en los grabados de Posada como en las producciones prehispánicas. Breton fue recibido en casa de Diego Rivera, quien diseñaría la portada para el número doble 13-14 de la revista *Minotaure*. En

esa ocasión conoció a Frida Kahlo. De inmediato Breton quedó sorprendido con la pintora, y tal como lo mencionó en 1938 en un catálogo para Julian Levy Gallery en Nueva York, se preguntaría por las coincidencias subyacentes entre su obra plástica, forjada a partir de motivaciones disímiles a las del grupo francés, y el esquema surrealista. Al respecto, Frida respondería que no podía ser surrealista puesto que no sabía qué era el surrealismo (Pierre, 2003: 51).

III

Luego de conocer Alaska y Canadá, Wolfgang Paalen desembarcó en México en 1939, acompañado por su entonces esposa Alice Rahon y la fotógrafa suiza Eva Sulzer.[8] Se puso en contacto con André Breton y al año siguiente con la colaboración del poeta peruano César Moro organizó la Exposición Internacional del Surrealismo en la Galería de Arte Mexicano.[9] Convocó a artistas e intelectuales de países como Chile, México, Guatemala, Estados Unidos y Perú. El guatemalteco Luis Cardoza y Aragón escribiría luego una reseña sobre este evento propiciatorio de una renovación en relación al auge del realismo.

> El nuevo panorama abierto por el surrealismo permitió, con sus nuevos mundos, que muchos jóvenes artistas se desprendieran del realismo y tomaran la senda del subconsciente y el lirismo fantasioso, para expresarse de manera novedosa. A Paalen se debe el primer contacto del ambiente mexicano con las corrientes de la vanguardia europea, que, más tarde, continúa propagando a través de la revista Dyn, que publicó en México por varios años (Rodríguez Prampolini, 2006: 118).

En la mencionada muestra, además de los surrealistas más conocidos como Magritte, Masson, Dalí, Delvaux, podían observarse obras de Frida, Diego Rivera, Agustín Lazo, Guillermo Meza, Manuel Álvarez Bravo, Manuel Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz, o de la exiliada española Remedios Varo entre otros. Algunos de estos protagonistas estuvieron vinculados a la revista *Los Contemporáneos* cuyo primer número se difundió en 1928. Si bien no constituyeron un grupo fijo y categórico, coincidían en cierto recelo hacia los ideales políticos radicalizados del muralismo. Quien más se involucró como escritor y crítico en aquella publicación fue Agustín Lazo, amigo personal del mentor intelectual Xavier Villaurrutia y considerado «…el mexicano más ligado al movimiento surrealista, que conoció durante su estancia en París en los años '20» (Manrique, 2007: 236). También eran próximos a la revista Julio Castellanos y Antonio Ruiz, ambos militantes de una mexicanidad alejada de lo heroico. Ruiz acentuaba la

injerencia de la fantasía y el mito en la conocida imagen sobre Malinche,[10] fusionando en el cuerpo femenino un horizonte de montañas y viviendas erigidas como pesadilla, una ensoñación opresiva que recuerda el violento y brusco pasaje hacia la colonización.

Desde el ángulo bretoniano la obra de Frida Kahlo era partícipe de la esfera del surrealismo, pese a la denegación de la propia artista. Su trayectoria personal ha dado muestras de una profundidad tal que difícilmente puedan abreviarse en meros términos surrealistas. Por insistencia de Breton, ella viajaría a París en 1939 para montar una exposición, decepcionándose al encontrar sus pinturas en la aduana y sin ayuda para su traslado, a excepción de la solidaridad que le brindó por aquel entonces Marcel Duchamp. Finalmente la muestra se realizó el 10 de marzo de 1939 en la galería Renou et Colle con el título «Mexique». Integraron la exposición diecisiete cuadros de Frida (junto a retablos y diversos objetos populares mexicanos) de los cuáles sólo llegó a venderse el autorretrato *El Marco* adquirido por el Museo del Louvre. Pese al antecedente profesional que supuso la experiencia francesa, ella «…se resistía a que la asimilaran al movimiento surrealista…» (Salber, 2006: 107). Las afinidades con esta corriente vanguardista

parecían ser ineluctables a los ojos europeos, sobre todo en las superficies pobladas de insectos, vegetales o flores a la par de su propio cuerpo, un esqueleto, un edificio y los rostros de sus padres, tal como se observara en *Lo que el agua me ha dado* de 1939. Allí confluía:

> …una imaginación apegada al mundo biológico y a la vida botánica en general, con una alegría y morbosidad que están justo dentro de la línea programática surrealista. Frida Kahlo, obsesionada por su propia persona, quizás más que por ninguna otra cosa, se concibe a sí misma transformada en venado, en niña-mujer, o con una doble personalidad, que expresa a través de dos autorretratos unidos por un mismo circuito circulatorio (Rodríguez Prampolini, 2006: 119).

En relación a los propios mexicanos, merece ubicarse a Rufino Tamayo en un sitio particular. Su trabajo no fue incluido por Ida como un antecedente del surrealismo, presumiendo que los objetivos plásticos del artista no interactuaban tácitamente con esa lógica estética. En ocasión de la escasa repercusión en la prensa que obtuvo Breton, sumado al rechazo de cierto público, «…Tamayo firmó una carta en contra de las agresiones dirigidas a André Breton por su afinidad con Trostky» (Suckaer, 2000: 180). Pese al gesto fraterno hacia el escritor, no manifestó un interés marcado por la propuesta surrealista. En 1940 cuando se llevaría a cabo la Exposición Internacional en la Galería de Arte Mexicano, Rufino se concentraba en solicitar la

Beca Guggenheim. Si bien pudo acceder a ella, ese mismo año realizaría su segunda exposición en la neoyorquina Valentine Gallery. Varios años más tarde, Breton le prologó a Tamayo el catálogo para su muestra individual en París el 8 de noviembre de 1950, en Galerie Beaux-Arts. «Si bien en París Breton incluyó a Tamayo en la selecta lista de sus allegados, ésa sería más bien una relación de gran simpatía» (Suckaer, 2000: 209). Su lazo con el escritor francés fue sólo de amistad, seguida de la admiración proferida del mismo Breton a Rufino.

IV

En este panorama, Ida Rodríguez Prampolini reflexionó sobre las condiciones particulares que rodearon la injerencia del surrealismo en México. Pese a las acusaciones proferidas por la escritora Lourdes Andrade de utilizar de forma maniquea la tesis de Carpentier sobre lo real-fantástico, de desprestigiar al surrealismo o de elaborar planteos mediocres (Andrade, 1990: 109), corresponde admitir y reconocer que Rodríguez Prampolini logró dirimir la especificidad subyacente en el arte moderno mexicano en dicha etapa. Su mirada crítica recalcó:

1. el recurso preliminar y espontáneo de Maples Arce, quien

anticipó cierto clima de renovación vanguardista. La historiadora detectó aspectos literarios en el poeta estridentista que trazaron una sintonía con los procedimientos del surrealismo europeo.

2. la valoración de artistas que manifestaron aspectos enlazados a la poética surrealista, pero que a su vez plantearon una cartografía de tenor local y conciliado con la realidad circundante. Esa apertura fue en definitiva, materializada por los mismos pintores mexicanos. A su vez, precisó la autenticidad y singularidad de una artista como Frida Kahlo que se rehusaba a ser etiquetada dentro del surrealismo y que ostentaba diferencias contundentes con otra pintora de su tiempo como Remedios Varo, en cuyas atmósferas pictóricas cohabitaban seres y animales espectrales.
3. que tanto Artaud como Breton fueron movilizados por deseos intrínsecos de desenterrar tramas de magia y mito, o contigüidades de una red de pensamientos en sintonía con las premisas del surrealismo europeo. Ello no significó que los artistas en México se ajustasen a dichas expectativas. Aquí ya existían universos propios e imaginarios pictóricos donde se entremezclaban ensueños y

realidades inquietantes. Bastaría pensar en ciertas referencias visuales de Frida Kahlo de aparición previa a la llegada de Breton, tal como *El aborto* o *Mi nacimiento* ambas de 1932, o en *El verano* de Antonio Ruiz de 1937.

4. las emergencias del surrealismo en territorio mexicano con enfática autonomía respecto a los procesos europeos. Jean Schuster, amigo de Breton, integrante del grupo y firmante en los periódicos anarquistas franceses, escribió el artículo «La diáspora surrealista durante la Segunda Guerra Mundial», incluido en un catálogo español de 1990. Allí Schuster mencionó que «claro está, en esta época, la Segunda Guerra Mundial, Nueva York, Londres y México se convirtieron en centros de actividad surrealista auténtica…» (Schuster, 1990: 69), considerando el propósito de internacionalización y expansión del movimiento. En Antecedentes del surrealismo en México publicado el mismo año, Ida señalaría que el surrealismo investía referencias anteriores que abarcarían no sólo la existencia de elementos prehispánicos sino aspectos de la modernidad estética que atesoraron el talante fantástico del arte popular. Diagnosticar que México fuese un centro de

actividad surrealista auténtico colocaría al país en un plano de paridad con sitios londinenses o neoyorquinos, soslayando de algún modo el potencial del acervo mexicano en relación a la plataforma cultural indígena, de la cual carecían las otras dos metrópolis.

5. la conclusión sobre el curso de la corriente surrealista europea en la pintura, que:

> …muy pronto queda restringida a una base de búsquedas individuales exclusivamente formales, olvidándose, casi por completo, de cualquier tipo de preocupación que no fuera la plástica pura (Rodríguez Prampolini, 2006: 120).

Podría mencionarse como una posterior actividad de compromiso ideológico, la incursión de escritores surrealistas franceses de 1951 a 1953 en *Le Libertaire*, publicación de la Federación Anarquista de Francia; entre los colaboradores se encontraban Breton, Benjamin Péret, José Pierre y el mismo Jean Schuster (Schuster, 2005: 45-46).

Uno de los aportes de Ida Rodríguez Prampolini reside en el rebatimiento a la perspectiva eurocéntrica que muchas veces ha leído a nuestras vanguardias desde un ángulo derivativo, esto es, como versiones espejadas de los ismos dominantes. Eduardo Subirats recordaba que el «arte moderno ibérico y

latinoamericano se ha considerado protocolariamente como una variante regional del internacionalismo vanguardista o de la globalidad postvanguardista» (Subirats, 2003: 72), advirtiendo de esa manera la necesidad de demarcar las diferencias y particularidades regionales de los diversos contextos sociales, políticos y culturales. De hecho, el crítico de arte inglés Herbert Read (1984), al citar en su libro sobre arte moderno la influencia del surrealismo, aludía a un grupo de artistas que si bien no estuvieron asociados formalmente al movimiento podían incluirse en él. Pero sólo nombró, dentro de los latinoamericanos, a Wilfredo Lam y a Roberto Matta , y a Wolfgang Paalen en tanto europeo que llegó a América. Respecto a los pintores mexicanos señalados en su momento por Breton, ni siquiera hizo menciones, así como tampoco incorporó a los muralistas en el arte moderno a raíz de su programa propagandístico, una decisión excluyente por demás de cuestionable que fue negativizada y cuestionada por Rita Eder.

Desde una perspectiva local, el rastreo de Rodríguez Prampolini sobre las interacciones entre los artistas mexicanos y los escritores franceses (hipótesis ya planteada en la primera edición de *Arte contemporáneo: esplendor y agonía* de 1964)

formuló una trama conceptual que animaba a comprender los sentidos existenciales, reales y simbólicos que caracterizaron la complejidad del escenario cultural de entonces. Más allá de las críticas adversas y casi virulentas por parte de Lourdes Andrade (por cierto, una estudiosa notable del surrealismo en territorio mexicano), Ida Rodríguez Prampolini aportó una visión personal, polémica y discutida, instalando un precedente para los estudios visuales de manera articulada con la coyuntura que caracterizó el diálogo entre México y Europa al término de la década del treinta.

Bibliografía

Andrade, Lourdes. (1990). "De amores y desencuentros: relaciones de México con el surrealismo", en: AAVV. *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 101-109.

Artaud, Antonin. (2003). "La pintura de María Izquierdo", en: *México en el Surrealismo: los visitantes fugaces*. Artes de México, Revista-libro Nº 63, México, pp. 32-35.

Breton, André. (2004). "Nadja", en: Cendrars, Blaise, et al. *Actas Surrealistas*. Editorial Quadrata, Buenos Aires, pp. 77-80.

Eder, Rita. (2006). "El Arte en México y el exilio español: memoria, melancolía y surrealismo entre 1930 y 1945", en: AAVV. *Territorios de Diálogo (México, Argentina, España, 1930-1945). Entre los realismos y lo surreal*. Junio/Julio/Agosto 2006, MUNAL (México), Centro Cultural Recoleta (Bs. As.), Museo Caraffa (Córdoba), Fundación Mundo Nuevo, Argentina, pp. 47-57.

Foster, Hal. (2008). *Belleza compulsiva*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

Ketenman, Andrea. (2003). *Frida Kahlo*. Taschen, Alemania.

Leddy, Annette y Conwell, Donna. (2012). *Farewell to Surrealism. The Dyn Circle in México*. Getty Research Institute, California.

Lucero, María Elena. (2012). *De azares, sueños y ficciones*. Catálogo de Arte, Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Ediciones digitales Castagnino+macro, Rosario.

Manrique, Jorge Alberto. (2007). *Una visión del arte y de la historia*. Tomo IV, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

Manzoni, Celina. (2008). *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina*. Editorial Corregidor, Buenos Aires.

Pierre, José. (2003). "Un regusto a volcán: André Breton y el arte mexicano", en: *México en el Surrealismo: los visitantes fugaces*. Artes de México, Revista-libro Nº 63, México, pp. 42-55.

Read, Herbert. (1984). *Breve historia de la pintura moderna*, Ediciones del Serbal, Barcelona.

Rodríguez Prampolini, Ida. (1967). Surrealismo y Arte Fantástico en México, extractos del libro *El surrealismo y el arte fantástico mexicano*, de publicación próxima, Departamento de Artes Plásticas, Galería Universitaria Aristos, Universidad Nacional Autónoma de México.

Rodríguez Prampolini, Ida. (1990). "Antecedentes del surrealismo en México", en: De Moraes Belluzo, Ana María (org). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. Memorial/ UNESP, San Pablo, 1990, pp. 133-155.

Rodríguez Prampolini, Ida. (2006). *El Arte Contemporáneo. Esplendor y agonía*. Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

Salber, Linda. (2006). *Frida Kahlo*. Editorial Edaf, Madrid.

Schuster, Jean. (1990). "La diáspora surrealista durante la Segunda Guerra Mundial", en: AAVV. *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 69-80.

Schuster, Jean. (2005). "Sueño y revolución", en: Coelho, Plínio Augusto. *Surrealismo y Anarquismo. "Proclamas surrealistas" en Le Libertaire*. Utopía Libertaria, Libros de Anarres, Buenos

Aires, 2005, pp. 45-46.

Subirats, Eduardo (2003). *Memoria y exilio. Revisiones de las culturas hispánicas*. Editorial Losada, Madrid.

Suckaer, Ingrid. (2000). *Rufino Tamayo. Aproximaciones*. Colección El Horcón, Editorial Praxis, México.

Frida Kahlo, el cuerpo encarnado

Dr. Antonio E. de Pedro[1]

Ir al **Resumen/Abstract**

1

En declaraciones realizadas en la década del cincuenta por el artista mexicano Diego de Rivera a la escritora y crítica de arte Raquel Tibol, a bordo de un tren chileno rumbo al sur del país austral, éste afirmaba, con respecto a su esposa la artista Frida Kahlo, que su manera de vestir era ««la encarnación misma del esplendor nacional»» (2002: 106). El muralista destacaba que Frida jamás había «traicionado su espíritu, y sus afirmación nacional la llevó a Nueva York y a París, donde los altos valores admiraron sus obras y los modistos lanzaron la moda *Robe Madame Rivera*» (2002: 106).[2]

Estas afirmaciones de Rivera sobre el modo de vestir de Frida, también aparecen recogidas en sus memorias realizadas con la colaboración de Gladys March y publicadas en inglés en el año de 1960 tras el fallecimiento del muralista mexicano[3]. En ellas, Rivera insistía en el hecho de la peculiaridad de la

vestimenta de Frida, recalcando nuevamente la gran sensación que causo en París:

> Esa temporada Schiaparelli presentó *La Robe Madame Rivera*, interpretación parisiense del hermoso estilo de traje mexicano de Frida. Y la cubierta del más leído de los *magazines* de alta costura aparecía en los puestos con una fotografía de la mano derecha de Frida, junto a un elegante joyero que contenía cuatro de sus piedras favoritas (1963: 175).

Tras el aparatoso accidente de septiembre de 1925, que cambiaría la vida de la joven Frida, ella encontró en el modo de vestir y de adornar su cuerpo, una manera característica de visualizar su descollante personalidad. Ya desde muy joven, se había preocupado por romper con ciertos modelos tradicionales en relación con el papel social de las mujeres imperantes en el México de entonces. Todos recordamos la famosa foto del año 1926 (Imagen 1)[4] tomada tras su convalecencia hospitalaria de tres meses, en la que Frida, aparentemente ya recuperada del accidente, posa vestida con traje y peinado a lo *garçon* ante la cámara de su padre el fotógrafo Wilhelm Kahlo. La foto contrasta con la realizada también ese mismo año por su padre, en la que Frida posa, esta vez sentada en el jardín, vestida con un elegante traje de terciopelo (Imagen 2). Este «dualismo», algo camaleónico, practicado por la «rebelde Frida», fue en

crecimiento; alcanzando con el tiempo, una consistencia intelectual que trascendía lo que sin duda fue planteado como un «juego juvenil»[5]. Así, tras conocer a Rivera, decide vestirse como *Tehuana*; al parecer, como señalo más de una vez ella misma, para complacer al pintor[6]. De esta manera, su aspecto, ya no sólo en la manera de vestir sino también en lo físico, dio paso a un cierta «imagen inquietante»: a la feminidad indígena representada en el uso del vestido regional, incorporó cierto aspecto andrógino de su rostro. Se dice que se afeitaba el entrecejo para acentuar la figura de la «grácil paloma», como poco a poco fue identificada, que terminó casada con «la rana-sapo gorda», como también era conocido Diego Rivera. El «sentirse diferente» paso de lo personal a una identidad de pareja: ella y Rivera, o Rivera y ella Coronel los ha calificado en un reciente estudio de «pareja de anormales» (2013: 21-31), fue algo siempre intencionalmente buscado, manejado como una imagen pública, en el que el cuerpo, y lo que cubría a éste, se convertían en un *todo icónico* que debía mostrarse para reafirmar el *yo* en el *nosotros* de la sociedad mexicana.

Pinturas y fotografías han permitido documentar este paso de la joven y rebelde Frida, al de la artista comprometida políticamente, esposa del pintor mexicano más importante de

su tiempo. De esta manera, Frida va conformando un imaginario metafórico y visual en relación con su físico, su arte, su actividad política y su vida privada y pública: Frida mujer doliente; sexualmente liberada; esposa engañada; icono identitario del México milenario, eterno y popular, etc. Obras litográficas de los años treinta como, *Frida y el aborto*, también llamada, *El Aborto*, de la misma época de sus incursiones por los *Cadáveres Exquisitos*, realizados durante su estancia en New York en el año 1932 (Imagen3); (Imagen4),[7] muestran como la tragedia personal servía y, sobre todo, se vivía, en la creación de una pintura desgarradora que «ilustraba» una biografía personal marcada por la tragedia física.

Pero hay también -como en casi toda la obra de Frida- otras lecturas posibles: la de su acercamiento al juego visual de características surrealistas. Un ejercicio plástico cargado de equívocos, de enmascaramiento de las personalidades múltiples, a modo de muñecas rusas y de guiños eróticos; y ello, sin que Frida se sintiese plenamente atraída y comprometida con las propuestas del movimiento surrealista liderado por André Breton.

En *Frida y el aborto*, el dolor trasciende el cuerpo como

huella biográfica para convertirse en cuerpo como objeto de la medicina, al modo de una ilustración de manual de anatomía que aparenta tomar distancia de la carga emotiva. Más tarde, estos primeros ensayos con la idea del *cuerpo-objeto-imagen*, adquirirán plenitud expresiva. En ese mismo año de 1932, Frida pintó, *Henry Ford Hospital* o *La cama volando* (Imagen 5). La obra guarda alguna relación con la litográfica anteriormente mencionada, aunque el enfoque compositivo ha cambiado. En la pintura, el suceso de su aborto se convierte en un motivo propio de un *exvoto colonial*; incluso, la inscripción sobre el armazón de la cama, recalca esta tradición pictórica de la que ella fue ferviente admiradora y gran coleccionista.[8] De esta manera, la *herida personal*, lo biográfico, queda recogido en un discurso simbólico que apela a una mexicanidad que es modo y manera de entender la modernidad del arte: de un lado, el carácter ancestral de lo mexicano; del otro, la industrial y desarrollo capitalista norteamericano.

Cinco años más tarde, en 1938, aunque aparece firmada un año después, en 1939, Frida realizó una de sus obras más significativas de esta década de los treinta: *Lo que vi en el agua* o *Lo que el agua me dio* (Imagen 6). En ella, la artista mexicana hace «cita» de fragmentos de obras anteriores, al

modo de un balance existencial como mujer y como artista; y utilizando el elemento agua como un canalizador del recuerdo y atemperador del dolor físico.

Desde la antigüedad precolombina, el agua había sido un factor implicado en la cosmovisión mítica de muchos pueblos indígenas mexicanos (Gálvez; Embriz, 2008: 11-24). Al tomar el agua de las pozas y los lugares que en la naturaleza se concentra, los indígenas bebían el agua de sus dioses y de sus antepasados, conectando así con un sentimiento mítico de su historia.

En México, el agua también ha estado asociada a una cosmovisión indígena del trabajo femenino: son las mujeres quienes la recogen y la portan para su consumo. Llama la atención que dentro de la cosmogonía de los pueblos de lenguaje *náhuatl*, el agua adquirido características que enlazan con lo que se ha llamado, por algunos antropólogos, «ropajes y cuerpos del Agua»:

> Así, la función de la ropa será un ingrediente indispensable en todo ritual nahua, y los fenómenos «naturales» constatarán la relación de esas otras voluntades, haciendo emerger ante nuestros ojos su corporeidad, que para el caso del Agua es patente en la lluvia, los arroyos y las lagunas (González; Medellín, 2008: 112).

Es decir, el agua es observada como un elemento que tiene capacidad para modificar el cuerpo humano:

> […] lo cual se puede verificar en algunas comunidades de la Huasteca hidalguense durante año nuevo, donde los pobladores después de visitar la iglesia para despedir al *ueuexiuitl* (año viejo), justo a la media noche, se van al arroyo y se dan un baño con el fin de «cambiar de cuerpo» (*mopatla.motlakayo*) y así recibir limpios al siguiente año, aún tierno (González; Medellín, 2008: 112).

¿Frida es una artista consciente de toda esta cosmovisión? Mi opinión es que sí. Incluso, el mismo título de la obra en sus dos acepciones: *Lo que vi en el agua* o *Lo que el agua me dio*,[9] estaría en línea con este conocimiento trascendental.

Pero también puede haber otra explicación. La escritora mexicana Martha Zamora sostiene que la joven Frida se sintió muy atraída por la religión hebrea de su padre, como lo atestiguaría algunos libros con caracteres hebreos que le pertenecieron y que actualmente se encuentran en la biblioteca de su museo en Coyoacán. También señala, como la joven Frida en la preparatoria firmaba recados con un triángulo, símbolo cabalístico del agua, y algunas notas como «tu hermana agua». El agua en la Cábala representa la culpa, la tierra, el frío y el vientre, «todo lo cual pudo haberle inspirado años después la pintura maravillosa intitulada *Lo que el agua me ha dado*»

(2007: 17). Para Zamora, la Cábala fue, en todo momento, un motivo de inspiración para Frida:

> La Cábala descubre en cada ser masculino un elemento oculto, virtual, femenino, y en cada ser femenino un elemento oculto, virtual masculino. Funda toda la doctrina del cosmos, de la vida material y de la espiritual sobre el principio de la bisexualidad, de la bipolaridad y de la complementariedad contradictoria. Todo ello está presente en la pintura de Frida. (2007:18)

Según este argumento, la pintura y la vida de Frida estarían marcadas por el pensamiento hebreo. Yo no llegaría a afirmar tajantemente esta idea. Lo que sí creo, es que Frida se sintió atraída por muchas cosas que formaban parte de lo que ella consideraba sus *herencias*: el pensamiento hebreo; la imaginería católica que le aportó su madre; el simbolismo prehispánico; e, incluso, ciertos referentes exotéricos y mágicos. Como artista, fue incorporando a su obra -incluso a su historia de vida- un universo simbólico del que surgió una iconografía que siempre reclama múltiples miradas; determinadas todas ellas, por el placer de trascendencia del saber. Un mundo muy personal, en el que se reafirmaba tanto su condición de sujeto creador; y la no menos importante proyección como *objeto estético*, a la mirada de los demás. En su propuesta artística y estética siempre estará presente ese

dualismo: el *sujeto hacedor* y el objeto que se muestra.

2

La encarnación aparece definida en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (RAE) con varias acepciones. Puede ser: “Acción y efecto de encarnar”; como también: «Personificación, representación o símbolo de una idea, doctrina, etc.»

Si, por otra parte, consultamos, en ese mismo diccionario, el verbo *encarnar*, las concepciones anteriores se amplían: «Dicho de un espíritu, de una idea. Tomar forma corporal»; «Dicho del Verbo Divino: Según la doctrina cristiana, hacerse hombre»; «Dicho de una herida: Criar carne cuando se va mejorando y sanando»; y, finalmente: «Dicho de una cosa: mezclarse, unirse con otra».

Frida fue un personaje que adquirió una notable notoriedad pública. No sólo por ser poseedora de una personalidad carismática que a casi nadie dejaba indiferente (ella hacia todo lo posible para que así fuese), sino porque su arte fue adquiriendo un sello de distinción personal que no estaba desligado de sus propios avatares como mujer dispuesta a

superar una terrible enfermedad.

A su vez, se había convertido en esposa del «héroe» del arte mexicano: el pintor Diego Rivera. Juntos mantuvieron una relación tormentosa que traspasaba los muros de la privacidad de su casa y se convirtió en «chisme de sociedad». A partir de que se conocieron y luego se casaron, Rivera y Kahlo conformaron una de las parejas más populares de la vida cultural mexicana. Su popularidad era comparable a la que, por esas mismas épocas, tenían artistas del cine mexicano como María Félix o Pedro Infante.

Pero Frida, que nació a los medios masivos de comunicación como la mujer del famoso muralista, fue logrando, poco a poco, por su trabajo y su personalidad, un reconocimiento apoyado en una *liturgia visual* muy original. Y si bien su popularidad estaba asentada en las antípodas de la que por entonces poseía, por ejemplo, María Félix, ambas encarnaban las dos caras de un estereotipo visual femenino que nutria el desarrollo de lo que se dio en llamar la *Cultura Popular Mexicana*. Cada una a su manera, forman parte del discurso institucional del Estado mexicano, interesado en desarrollar una conciencia propia de identidad diseñada desde el proyecto educativo de José

Vasconcelos (1920-1924). En este sentido, su sentido de la *encarnación* era distinto: mientras María Félix había protagonizado papeles en el cine ligados a la mexicanidad como el de la *China Poblana*, o del mundo literario latinoamericano como *Doña Bárbara* del escritor venezolano Rómulo Gallegos,[11] y su *encarnación* era tan sólo propia de una actriz que nunca intento ir más allá de comportarse con el glamour de una estrella del *star system* mexicano, que imitaba al cine norteamericano de Hollywood; por el contrario, la *encarnación* de Frida, cercana a ese nacionalismo posrevolucionario, bebía en otras fuentes y reclamaba otra visualización. Su modo de vestir, de ver el mundo; su compromiso comunista y su internacionalismo soviético. Sus constantes alusiones al pasado colonial mexicano y latinoamericano; se proyectaban desde la corporeidad maltratada de su anatomía.

En ese sentido, en Kahlo el verbo *encarnar* adquiere: «Personificación, representación o símbolo de una idea, doctrina». Incluso, su militancia en el partido comunista mexicano, junto con Ribera al quien acompañó en su expulsión por oponerse a ciertas ataduras de carácter estalinista,[13] no puede considerarse sólo una anécdota en la vida de la artista, sino una manera de responder a esta encarnación que se

consolidaba también en el compromiso político:

> Debo luchar con todas mis fuerzas —afirmaba la artista meses antes de morir— para que lo poco de positivo que mi salud me deja sea en dirección de ayudar a la Revolución. La única razón real para vivir (Tibol, 2002: 63).[14]

Pinturas en las que la simbología marxista y comunista aparecen ligadas a su trayectoria humana al autorretratarse, mostrando su deterioro físico junto con el retrato del «guía político» Stalin.[15] Incluso, su propio velorio fue concebido como una exaltación póstuma de su compromiso político y de su arraigo nacionalista:

> Allí están los nacionalistas revolucionarios, los funcionarios progresistas, los artistas, los comunistas, el pueblo. […] Se entonan canciones mexicanas, se llora y se aplaude en un acto compulsivo de la Mexicanidad, a la vez imposición escénica y verdad infalsificable de los allí presentes [….] La pequeña multitud ofrece lo que tiene, la constancia de la nacionalidad que es causa y caudal estético, que es vestuario y es memoria histórica, que es arte y revolución.[16]

3

Desde la fenomenología del cuerpo, en el desarrollo de esta *ontología del sujeto encarnado*,[17] nuestro cuerpo se convierte -por excelencia- en el medio de comunicación entre nuestro yo y el mundo, marcando el horizonte de nuestra percepción que

«permite comprender el cuerpo como algo más que un organismo, como comportamiento de un sujeto, ya que ser cuerpo es existir encarnadamente: ni como puro sujeto ni como puro objeto, sino trascendiendo ambas posibilidades» (López, 2010: 90).

Esta conceptualización de la encarnación como superación del dualismo que reúne al sujeto y al objeto a través del cuerpo en un acto de percepción, nos permite herramientas conceptuales para acércanos a la figura y la obra de Frida Kahlo. En primer lugar, hemos venido poniendo de relieve como la artista mexicana no renuncia a observar su cuerpo como un organismo vivo en línea con la idea fenomenológica de que en el cuerpo radica esta relación expresada por un doble coimplicador: el primero, el cuerpo relacionado con el mundo que es compartido con otros cuerpos (*cuerpo-objeto*); y el segundo, que relaciona el cuerpo consigo mismo completando la estructura empírica el *cuerpo-sujeto* (Pérez, 2008: 204).[18] Cuando el cuerpo se enferma —siguiendo a Merleau-Ponty- el cuerpo se hace opaco y el sujeto toma conciencia de ese cuerpo como una «presencia extraña», como un *cuerpo-objeto* que obstaculiza nuestras tareas (López, 2010: 100). Un extrañamiento que se convierte en alienante al sentirlo como

«ese otro». Desde esta aproximación, gran parte de la obra de Frida y, en particular aquellas imágenes en las que aparece representado su cuerpo maltrecho y doliente, están cargadas de esta conciencia de una «presencia extraña». Un c*uerpo-objeto* que, en vez de caer en la desolación y la parálisis, se convierte en instrumento para la construcción de una identidad que supere la inmediatez del dolor físico. Ello se procura desde una tensión emocional en la que percepción y visión -dos conceptos manejados por la fenomenología merlopontiana- se relacionan entre sí, y ponen en marcha un discurso estético en el que el cuerpo físico es objeto de su conciencia perceptiva, produciendo imágenes que ofrecen un *cuerpo-objeto* para *los otros*. De esa manera, el cuerpo doliente traspasa la realidad personal y se ofrece como ontología histórica y antropológica. Así, Frida hace de su corporeidad —en la que queda incluida la vestimenta y el aparataje médico, entre ellos los famosos de los corsés ortopédicos- un «donador de sentido»:

> Así entendido, el cuerpo es existir o abrirse al mundo, al paisaje cuyo correlato es la unidad de los sentidos y la relación con el mundo de la vida, que no es el mundo extenso de la geografía, sino el mundo significativo del panorama que arranca de nuestro punto cero de orientación y abre un espacio existencial en el que despliega la contingencia humana. (López, 2010: 91)

La imagen del *cuerpo doliente*, lo *es* y lo *está*, como simbología del *otro*. En Frida, ese *otro* es una figura colectiva que se define y visualiza en la mexicanidad: ya no se parte de la razón, sino que se pone en escena la percepción de lo sensible como algo siempre visible desde la carnalidad del cuerpo. De manera que de la Ontología nos movemos hacia el propio Existencialismo; hacia una combinatoria *Yo-Otro*, como dos términos de un mismo hecho, de un mismo ser compartido.

Son muchas las obras en las que Frida plantea ese *Yo-Otro*. Nuevamente la década del treinta se hace imprescindible para poder observar ese cambio que va a sufrir la obra de la pintora mexicana. En *Mis abuelos, mis padres y yo*, del año 1936, (Imagen 7) Frida hace de su historia de vida, de sus herencias raciales y culturales, una simbología del mestizaje. Sus herencias son las herencias del *otro encarnado*, del pueblo mexicano en su *mexicanidad*.

En *Las dos Fridas* de 1939, (Imagen 8) vuelve a platearse ese juego de tensiones del que hemos hablado: la idea de lo mestizo racial y cultural. En ese caso, si bien el cuerpo físico, la carne, es la misma para ambas Fridas, el ropaje es distinto, convirtiéndose éste en piel adherida: una segunda piel.

En otras ocasiones la propia naturaleza mexicana, ampliada y marcada por los surcos de su historia, se simboliza en el mismo cuerpo de Frida. Es el caso de la obra, *La columna rota*, del año 1944 (Imagen 9). Dos mundos nuevamente se hacen presentes: el natural como paisaje ontológico que nos remonta a una antigüedad anterior a los europeos; y el mundo cultural europeo, como columna clásica rota y adherida a su cuerpo por el corsé de la mestiza. Frida no quiere elegir (yo diría que no puede elegir) para quedarse con una de las dos identidades. Su visión de la cultura mexicana, de la *mexicanidad*, le permite sentirse hija de dos culturas. El martirio personal (el exvoto ofrecido) adquiere dimensiones sociales y culturales fuera del tiempo propio, para convertirse en tiempo ontológico. El dolor se muestra como ofrenda para que el otro social lo comparta desde la imposición de una nueva sensibilidad: «el tránsito de unas prácticas y discursos centrados en el cuerpo a unas prácticas y discursos centrados en toda la masa identificadora del ser humano» (Bárcenas; Mèlich, 2000: 74).

4

La investigadora Nieves Limón nos propone, en un interesante texto sobre Frida y el posado fotográfico (2011: 2-19), una

serie de interrogantes: « ¿no son acaso las fotografías en las que ella posa parte de su discurso artístico? ¿Cómo separar el paradigma biográfico del paradigma estético en Frida Kahlo?» (2011: 3). Nuestra opinión es que el posado fotográfico de Frida forma parte sustancial de su discurso estético, y ese discurso es inseparable del paradigma biográfico; mejor dicho: es el paradigma de su biografía como mujer y como artista.

En el posado fotográfico de Frida no hay nada accesorio en el sentido de que es ella siempre la protagonista: cualquier objeto, animal, planta o espacio arquitectónico o paisajístico está determinado por su corporeidad. Por tanto —y pareciese casi una obviedad señalarlo— Frida es objeto presente y determinante de la representación fotográfica; y a ella, quedan asociados cualquiera otros objetos u espacios. Como afirma Limón, hay un fuerte rasgo de teatralidad en muchas de *las posadas* de Frida (2011: 8). Pero yo estaría más de acuerdo con que esa teatralidad es más el producto de una auto-escenificación —como ya lo señalo Carlos Fuentes—;[19] es decir: una auto-escenificación que se proyecta como una «especie de auto-mitización y auto-mistificación que toma como referentes aspectos de la cultura precolombina y que Fuentes las considera como una especie de encarnación mediática de la diosa azteca

Coatlicue o de la diosa *Tlazolteol* o la diosa autoflagelada Xipetotec o la Dama de Elche»(De Toro, 2007: 34).

Su proyección como una «nueva divinidad laica» —argumento manejado por Fuentes- sería una nueva versión de su *cuerpo-objeto*. En este caso, Frida establecería un compromiso con la historia y la antropología mexicana del siglo XX: la memoria individual y colectiva; la barbarie y la civilización; el acceso a una modernidad propia. En unas palabras: la mexicanidad como algo vivo que encarna un espíritu, una idea en forma corporal.

Volviendo al trabajo de Nieves Limón, la autora se plantea tres tipos de acercamientos al posado fotográfico de Frida que ahora resumimos:

1. Sólo estudia las fotografías realizadas por fotógrafos profesionales y no aquellas captadas por la «labor fotoperiodística», como esta autora las define.

2. Estudia imágenes en donde «podemos apreciar fácilmente intenciones creativas/experimentales por parte de los fotógrafos y la modelo» (2011: 5).

3. El uso dado a las fotografías «teniendo en cuenta el uso que

se hace de las fotografías seleccionadas» (2011:5).

4. La postura y el papel que va a jugar Frida con respecto a «si realmente existe una relación *especial* entre la artista mexicana y el medio fotográfico como modelo constructora de cada imagen resultante» (2011: 5).

Tomando en cuenta estas especificidades, Limón lleva a cabo una serie de análisis de distintas fotografías y series fotográficas realizadas por muy diversos artistas, iniciando por las fotografías del álbum familiar de Guillermo Kahlo;[20] y siguiendo con las fotografías del alemán Fritz Henle,[21] particularmente la serie de posados en la puerta de la iglesia de Coyoacán del año 1937 y en Xochimilco también de ese mismo año; las fotografías de Nickolas Muray,[22] en particular la serie de retratos del año 1938, y la serie en color del año siguiente; así como alguna otra obra suelta de Frida con intenciones «surrealistas», como la imagen de Frida con marco de pintura del año 1938.

Para concluir, Nieves Limón analiza una serie de imágenes que denomina «sustentadas en un discurso conceptual común y con rasgos compositivos similares». En ellas incluye obras de Lucien Bloch,[23] del año 1933, en la ciudad de New York; una

famosa foto de Muray con Frida posando juntos en el estudio de México del año 1941;[24] la fotografía de Gisèle Freund de Frida con el doctor Farril en su estudio, ya en silla de ruedas, del año 1951;[25] una foto de la artista con su vestido colgando en la que hace clara alusión a su obra, *Mi vestido cuelga aquí*, tomada por Manuel Álvarez Bravo del año 1936; y tres fotos de Héctor García del año 1939, en las que Frida aparece muy contrastada entre fuertes efectos de luz y sombra (Limón, 2011: 5-6).

La división de Limón, incluso entendiendo que se realiza por motivos metodológicos y procurando una mayor comprensión a su análisis, nos parece insuficiente. En primer lugar, porque no parece tan evidente que exista tanta diferencia entre la Frida que posa para un artista profesional —aunque con ello el fotógrafo exija un cierto tipo de posado— y la Frida que es captada, digámoslo así, por un fotorreportero en algún acto público, o en la intimidad de su casa, o tendida en la cama del hospital. Mi opinión es que en todo momento Frida *posa*. Ella es muy consciente del carácter y la relevancia de ubicarse ante un objetivo fotográfico como un icono viviente.

En segundo lugar, y partiendo de nuestra propuesta desarrollada más arriba, la *mexicanidad* no se ejerce,

permítaseme el término, como un rol al modo cinematográfico, sino que se *(re)presenta* en todo momento, en tanto que el verbo estar es, en sí mismo, ser; y, la *mexicanidad*, es «cuerpo presente». En ese sentido, lo es tanto en las fotos de Henle a la puerta de la iglesia; como en la Frida captada por un reportero gráfico en una reunión con su marido y otras personalidades en la ciudad de San Francisco en el año 1941 (Imagen 10); en la Frida hospitalizada pintando gracias a un curioso caballete instalado exprofeso (Imagen 11); como, también, en la Frida que posa junto con Muray en su estudio (Imagen 12). Son todas ellas Frida: *cuerpo-objeto estético*. Todas ellas, simbología de la mexicanidad.

Pero detengámonos en la fotografía realizada por Muray. En ella, podemos reconocer otro juego de esta «escenificación» que rememora resonancias de la visualidad barroca. La artista posa para el objetivo de la cámara fotográfica que está en captación automática, mientras el autorretrato la mira a ella de reojo como preguntándose «si ella, la Frida carne, no será realmente objeto encarnado del retrato». El juego de miradas se completa con la del mismo Muray, introducido en la escena, y que observa a Frida abstrayéndose del retrato. En conclusión, en Frida *objeto-cuerpo* convergen todas las miradas. Ella es la

esfinge viva de su propia obra. Muray, con quien la artista mantuvo un intenso romance, habría comprendido muy bien la dimensión del proyecto estético de Frida. Atrapándola en este juego de miradas que daba cuenta de la propia propuesta fridiana: todas las *Fridas*, como en las muñecas rusas, es una sola Frida; múltiple y única a la vez.

El mismo Diego Rivera también habría contribuido, como Muray, a esta objetivación estética de la corporeidad de Frida, al incorporarla a sus pinturas al modo de un *icono popular* (Imagen 13). Si Rivera, como el resto de los muralistas debía responder al lema de Vasconcelos de pintar el «México inmortal», la mexicanidad cultural, Frida quedo asumida como símbolo viviente de esa idea.

La iconicidad de Frida, en todas sus facetas, ha venido en ascenso desde los años ochenta del siglo pasado, y ha alcanzado una dimensión mundial gracias a la proliferación de múltiples imágenes de ella y su obra: *la Fridamanía* (Imagen 14). De manera que se puede hablar, hoy en día, de que la *Fridamanía* actúa como equiparable de la *mexicanidad* de entonces. Hoy la «marca Frida» es sinónimo de nacionalidad e identidad mexicana; incluso de una identidad chicana que se

extiende y representa en los Estados Unidos. Muy al contrario de lo que ella misma nos pronosticase en su diario, señalando que se iba para nunca más volver, Frida nunca se ha ido de entre nosotros. Hoy, más que nunca, se ha convertido en una *realidad iconográfica* con un enorme potencial y trascendencia; más allá, quizás, de los límites que ella misma habría soñado.

Bibliografía

BARCENAS, Fernando y MELIC, Joan —Carles., «El aprendizaje simbólico del cuerpo», *Revista Complutense de Educación*, vol. II, nº 2, año 2000, pp. 59-81.

CORONEL, Juan Rafael, «Los anormales», *Mexicanisimo*, México, 66, año 6, 2013, pp. 21-31.

GALVEZ, Xocitl y EMBRIZ, Armulfo, «Los pueblos indígenas de México y el agua», en: Israel Sandre y Daniel Murillo (eds). *Agua y diversidad cultural en México*, Montevideo, UNESCO, 2008., pp. 11-24.

GONZÁLEZ, Mauricio y MEDELLÍN, Sofía, «Los ropajes del agua: aproximación a los cuerpos de agua entre los Nahuas de la Huasteca», en: Israel Sandreo y Daniel Murillo (eds). *Agua y diversidad cultural en México*, Montevideo, UNESCO, 2008, p.112.

KETTENMANN, Andrea. *Frida Khalo 1907-1954. Dolor y pasión*. Berlin, Benedikt Taschen, 1992.

LIMÓN, Nieves., «Frida Kahlo y el posado fotográfico», *Área Abierta*, 28, marzo, 2011, pp. 2-19.

LÓPEZ, María del Carmen., «Hermenéutica del cuerpo doliente-dolido desde la fenomenología del sentir», *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. Monográfico 2: Cuerpo y alteridad, 2010, pp. 89-123.

PÉREZ, Asier., «Merlau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo», *Eikasia, Revista de filosofía*, año IV, 20 (sep, 2008). http://www.revistadefilosofia.org. Consultado: 10 de septiembre de 2013., pp. 197-220, p. 204.

RIVERA, Diego & MARCH, Gladys. *Diego Rivera: my art, my life, New York*, The Citadel Press, 1960.

TIBOL, Raquel Tibol, *Frida Kahlo: una vida abierta*, México, UNAM, 2002.

TORO, Alfonso del., «Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad-transmedialidad», *Comunicación*, nº 5, 2007., pp. 23-65.

ZAMORA, Martha. *Frida el pincel de la angustia*, México, 2da edición, 2007

3. ARTEFACTOS VISUALES

Cine documental:

Entre la dictadura de la Verdad

y la invisibilidad del Otro.

Mtra. Afra Citlalli Mejía Lara[1]

Ir al **Resumen/Abstract**

1. Introducción

Desde su nacimiento, las aspiraciones de imitar la realidad por parte del arte figurativo fueron totalmente superadas por la fotografía ya que reflejaba la realidad más que ninguna pintura. Cuando esas fotografías cobraron movimiento, el efecto de realismo fue tan impresionante que muchos teóricos consideraron que el cine era distinto que el resto de las artes, puesto que el acto mecánico del que emanaba no requería de la mediación humana. André Bazin, considerado como uno de los más importantes teóricos del realismo cinematográfico de mediados del siglo XX, consideraba que el cine, a diferencia de la fotografía, al integrar el componente del movimiento le restituía la duración temporal de la realidad, por lo que el cinematógrafo era la única «máquina ontológica» capaz de

captar al mundo «tal cual es» (Bazin, 1990: 23-39). Así, por su relación mimética con la realidad, las discusiones sobre la fotografía y el cine han mantenido un paralelismo con las discusiones sobre la ciencia y la modernidad en torno a la posibilidad de construir relatos objetivos y dar cuenta de una cierta *Verdad*.

A pesar de que desde la época de la Ilustración la ciencia se convirtió en el vocero legítimo de la *Verdad* por encima de la filosofía, el arte o la teología, durante el siglo XX, la ciencia y el método científico positivo se han enfrentado a serias cuestiones que han evidenciado algunas de sus limitaciones, por ejemplo, su incapacidad de prever a través de leyes universales la evolución de la historia humana, o el fomento de un tipo de desarrollo que no siempre ha sido benéfico para el ser humano ni para el medio ambiente, o el desarrollo de cierta tecnología que ha posibilitado la construcción de artefactos destructores de la vida, como la bomba atómica. Así, poco a poco se ha fracturado la idea de que la ciencia es la única vía para acceder a la *Verdad*. A partir de esta fractura, la ciencia ha comenzado a ser analizada desde el contexto espacio temporal que le dio origen y desde las reglas del campo en el que se ha desarrollado, el cual no está libre de disputas de poder, de

condiciones económicas y tecnológicas precisas, de prejuicios humanos, de presiones políticas, etcétera, por lo que poco a poco la ciencia se ha ido concibiendo como un producto humano más.

Una de las discusiones sobre la ciencia que impacta al cine documental se refiere a la construcción de la mirada sobre el mundo y sobre el *Otro*. Diversos autores argumentan que tanto la ciencia como la modernidad occidentales no hubieran sido posibles sin los procesos de conquista en los que se construyó la noción de un *Otro* como inferior, el cual funcionó como exterior constitutivo de la identidad occidental y permitió la consolidación de un *habitus* de dominación que justificó el saqueo de sus recursos. Esa identidad occidental se consolidó a sí misma como civilizada y normal, mientras que los *Otros* fueron etiquetados de incivilizados, atrasados y salvajes.

En el marco de la fractura de la ciencia como relato absoluto del mundo y el cuestionamiento a los discursos modernos como constructores de otredades estigmatizadas, es pertinente colocar la discusión sobre el cine documental cuya vocación histórica ha sido la de dar voz al *Otro* y la de mostrar una realidad con cierto grado de verdad. Algunos cineastas de

documental han optado por asumir el fracaso de la *Verdad*, considerando su obra un producto abiertamente manipulado a través de los recursos de la cinematografía, en el que la realidad y los *Otros* no son sino insumos poéticos para la creación de piezas en las que no puede haber otra voz más que la del autor mismo. La pregunta que surge entonces es si es ésta la única opción para reaccionar frente a la dictadura de la verdad moderna en la que el *Otro* pareciera estar condenado a la inferioridad.

2. Paralelismos entre ciencia y cine documental

Uno de los proyectos de la Ilustración fue la creación de un nuevo método, el método científico, como el único método legítimo para conocer la *Verdad*, el cual como sabemos, consistía en la verificación de cualquier enunciado propuesto a través de la experimentación y la evidencia empírica para la comprobación de cierto suceso como verdadero o falso. Desde entonces, el método científico positivista se ha caracterizado por el posicionamiento neutral y objetivo del investigador frente a la realidad y la búsqueda de la implementación de leyes que pudieran interpretar los hechos de manera unívoca y universal. De manera paralela, tanto la fotografía como el cine son

resultado de lo que Shapin y Schaffer (1985) llaman el «andamiaje tecnológico», de la época, el cual también hizo posible el nacimiento de la ciencia.

Tal y como Susan Sontag describe en su ensayo sobre fotografía, tanto la fotografía como el cine, a pesar de que encuadran, recortan y por tanto, manipulan la realidad para transformarla en representaciones poéticas de la misma, entablan una relación mimética con el mundo conocido, la cual moviliza una experiencia cuasi verdadera que puede llegar a ser considerada como una prueba de existencia de esa realidad (Sontag, 1981). El estupor que generaba la similitud con la realidad que captan, le garantizó a la fotografía y al cine una rápida escalada en el pabellón de la fama y los colocó en un pedestal de superioridad sobre otras artes visuales. Sontag comenta que esta tensión los ha situado en el centro de la sospechosa relación entre arte y verdad. De hecho, la misma Sontag asume que en efecto, el acto fotográfico logra algo distinto a la pintura:

> Esas imágenes son de hecho capaces de usurpar la realidad porque ante todo, una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido de lo que es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria. Si bien un cuadro aunque cumpla con

> las pautas fotográficas de semejanza nunca es más que el enunciado de una interpretación, una fotografía nunca es menos que el registro de una emanación (ondas de luz reflejadas por los objetos), vestigio material del tema imposible para todo cuadro (Sontag, 1981: 216).

Si una fotografía se parece mucho a la realidad, una fotografía que se mueve se parece más. Pero si además esa fotografía se mueve y suena como la realidad, la experiencia de verdad es brutalmente intensa. El caso extremo es cuando esta fotografía que se mueve y se escucha como la realidad, además, se nos presenta como *verdadera*. Este es el caso del llamado cine documental.

La primera película de Robert Flaherty, realizada en 1922 y titulada *Nanook of the North*[2] es considerada por algunos historiadores como la película fundacional del género documental. En ella se muestra a una familia de esquimales que sobreviven al inclemente clima del ártico, en la Bahía Hudson, al noroeste de Canadá. En la película no hay guión ni decorados, y tanto los personajes como los escenarios se muestran como *reales*. En 1926 el cineasta y crítico John Grierson resaltó el *valor documental* del cine de Flaherty, ya que era capaz de mostrar la vida de la gente «tal como existe en la realidad» (Nichols, 2001:82-88). Con la generación de

esta nueva categoría de cine, Grierson también asociaba al documental con el valor de la *Verdad* construido por la modernidad. Las discusiones sobre la capacidad de construir una verdad objetivada en una imagen han sido uno de los fantasmas que acompañan al cine documental desde su nacimiento. Este fantasma se ha traducido en lo que Josep-María Catalá llama la «vertiente cinematográfica del objetivismo científico» (Catalá, 2005: 109-158).

3. El Otro silenciado

La construcción de una identidad sólo es posible a través de los efectos de frontera respecto de un *Otro*, distinto del *Sí mismo*. Se requiere de un *afuera* que funcione como un «exterior constitutivo» frente al cual se construye una identidad propia (Hall, 2003), yo soy yo, porque no soy el *Otro*.

Uno de los cuestionamientos a la ciencia y a la modernidad es que desde su nacimiento se han construido sobre la hegemonía de un concepto de ser humano *normal*, occidental, racional, blanco, varón, propietario, trabajador, heterosexual. Diversos autores han estudiado cuál sería el «exterior constitutivo» de esa identidad, y cómo se ha construido el

discurso sobre esos *Otros* seres humanos *no-occidentales*, *no-normales*. Enrique Dussel (1999) considera que uno de los momentos clave de la construcción del discurso hegemónico de la identidad occidental como parámetro global de la *normalidad*, fue la Conquista de América. Las razas americanas funcionaron como esos *Otros* no-occidentales, y su existencia operó como alteridad constitutiva sobre la que se gestó la noción de Occidente. Esto generó el primer gran esquema cognitivo de taxonomización étnica de la población mundial y permitió la construcción de una matriz de pensamiento con una una única direccionalidad de la mirada que parte siempre de Occidente y asume que la cultura occidental es *normal* y *civilizada* y las culturas americanas no-occidentales son *incivilizadas*, *no-normales* o *bárbaras*. Dussel considera que es este discurso el que hizo posible el surgimiento de la modernidad al movilizar una serie de recursos simbólicos que a lo largo de los siglos se han traducido en un *habitus* de dominación de las culturas no europeas o no europeizadas, sin el cual no hubiera sido posible el auge económico, epistémico y cultural occidental que dio origen a la modernidad (1999: 53-57). A su vez, Walter Mignolo (2003) propone que posteriormente, durante la Ilustración, se gestó un endurecimiento simbólico que clasificó de manera

hegemónica los saberes humanos en *científicos*, *válidos* y *verdaderos*, o en *no científicos*, *no válidos* y *no verdaderos*, lo cual también se tradujo en un reforzamiento de la clasificación de la población mundial de manera dicotómica en un Occidente (científico) y un No-Occidente (salvaje). Así, la hegemonía del conocimiento positivo que se situó como la única forma de acceder a la *Verdad* también formó parte de los procesos de invisibilización de otros saberes y otras formas de construir conocimiento, así como de otras miradas sobre el mundo. Esta concepción universalizante del ser se puede observar en los relatos sobre el mundo generados desde los centros de producción académica y cultural a lo largo del planeta, sus discursos hegemónicos tienden a mirar un solo sentido, es decir, desde occidente hacia el resto del planeta.

Regresando al ejemplo de Flaherty, su película *Nanook of the North* (1922) podría analizarse como una mirada colonial occidental sobre un pueblo no occidental y salvaje. La película está narrada por un estadounidense con acceso a los recursos simbólicos y económicos que le permitieron filmar a los *Otros*, en este caso, los esquimales de la Bahía Hudson. Es Flaherty quien cuenta la historia de Nanook y no es Nanook quien cuenta

la de Flaherty. El punto de vista de Flaherty está situado en la preocupación romántica por la desaparición de una cultura que él consideraba en extinción en su forma más pura, así como en la necesidad de mostrar al mundo occidental aquella forma de vida exótica, *Otra*. Flaherty se enfrentaba entonces a la pregunta de cómo comunicarse con un público occidental que en aquella época ya asistía a las salas de cine y miraba películas como *The Kid* (1921) de Charles Chaplin. El resultado fue la utilización de una narrativa aristotélica basada en la creación de un personaje principal con características heroicas, el cual enfrenta una serie de conflictos, en este caso para sobrevivir en aquel ambiente glacial. El conflicto se desarrolla a través de un planteamiento, un desarrollo y un desenlace. Con ello Flaherty logra lo que tal y como dice la sinopsis de la edición de DVD de Suevia Films: «…un hombre desconocido, exótico, se hizo protagonista de una verdadera epopeya».

Siguiendo esta necesidad narrativa, en los cuadros de texto, Flaherty despliega de manera deliberada su punto de vista, interpreta, nombra, dramatiza los hechos, haciéndolos más comprensibles y emocionantes para el espectador occidental. En ocasiones ofrece al espectador una descripción de los sucesos exóticos o incomprensibles, por ejemplo, cuando describe que

«para cortar con más facilidad Nanook chupa su cuchillo de marfil de morsa que instantáneamente se cubre de hielo»; en otros casos utiliza el lenguaje occidental para *traducir* la acción que se observa, por ejemplo, cuando nombra a la construcción del iglú como «tiempo para el trabajo» y a el momento que Nanook enseña a su hijo a usar el arco como «tiempo para el juego» o incluso lo llama «deporte». En otros momentos, trata de comparar la vida de Nanook a la de cualquier persona *normal*, por ejemplo, cuando explica que ellos comen la grasa de la foca de la misma manera que *nosotros* comemos mantequilla.



Imagen 1 (1.Flaherty) FLAHERTY, Robert (Filmaker), Nanook of the North, Estados Unidos, Suevia Films, 1922. Still de la película donde se observa a Nanook y su familia comiendo la grasa de la foca recién cazada.

Por otro lado, Flaherty no puede abstraerse de las concepciones

de salvajismo y atraso de los pueblos no occidentales, como nociones opuestas las de civilización y modernidad de las culturas occidentalizadas. Por ejemplo, en la escena del gramófono donde Nanook observa anonadado el aparato de donde sale la música y luego muerde con los dientes el acetato, acto asociado a un cierto tipo de salvajismo; o cuando es el comerciante el que ofrece medicina a uno de los hijos de Nanook, la cual es asociada al conocimiento científico de la civilización occidental.



Imagen 2 (2.Flaherty) FLAHERTY, Robert (Filmaker), Nanook of the North, Estados Unidos, Suevia Films, 1922. Still de la película donde se observa a Nanook mordiendo el disco que minutos antes había escuchando sorprendido en un gramáfono.



Imagen 3 (3. Flaherty) FLAHERTY, Robert (Filmaker), Nanook of the North, Estados Unidos, Suevia Films, 1922. Still de la película donde se observa al hijo de Nanook recibiendo una cucharada de recino por parte del comerciante, como medicina para el dolor de panza.

4. El fracaso de la *Verdad*

Frente a la hegemonía de la modernidad y la ciencia positiva construidas desde un Occidente que se considera a sí mismo como la medida de la normalidad y como la única vía para acceder a la *Verdad*, en los últimos años han surgido diversas reacciones, las cuales, frente a la idea de universalidad colocan la diversidad y la diferencia, y frente a la verdad proponen el artificio, la apariencia y la mirada de autor.

Cornelius Castoriadis plantea que una de las herencias de la matriz de pensamiento científico positivista se puede rastrear en la que él llama la «lógica-ontología heredada» por parte de

las ciencias sociales, las cuales, seducidas por imitar a las ciencias exactas, buscaban generar leyes que dieran respuestas universales a lo social, y para ello debían asumir la existencia de un ser humano universal y verdadero del cual pudiese partir de manera estable el pensamiento científico. Mucho del pensamiento occidental se ha dedicado entonces a develar la *esencia* de ese ser humano verdadero, universal, total, natural, del que se desprendiera de manera lógica una verdad social, en la que a lo largo de la historia se han sustentado diversas teorías filosóficas y sociales. Particularmente, Castoriadis hace una fuerte crítica al materialismo histórico de Marx en el que pareciera que el ser humano evolucionara de manera lineal a lo largo de la historia y argumenta que por el contrario, es justamente la historia la que hace estallar la concepción estable del ser, puesto que la historia de la humanidad no es de ninguna forma estable ni lineal, por el contrario, es «emergencia, alteridad radical, creación inmanente, novedad». Así, tanto la transformación de las sociedades a lo largo del tiempo como las diferencias culturales a lo largo del espacio evidencian que por encima de todo hay una diferencia radical de lo social, pero también del *ser* (Castoriadis, 1989:9-94).

Por su parte, algunas corrientes de pensamiento llamado

posmoderno llegan a proponer de manera radical la inexistencia misma de la *Verdad*. En su libro *Posmodernidad y transmodernidad* Enrique Dussel (1999) hace una revisión de la obra de Gianni Vattimo, quien sugiere que la posmodernidad es un movimiento que pretende liberarse de las ataduras de la *única verdad* y recupera la idea de la apariencia y de lo sensorial, no ya como ilusiones engañosas (como en la caverna de Platón), sino como confrontaciones con las pretensiones de universalidad y objetividad, y como un modo de expresión y liberación de la creatividad. Por ello, frente a la razón ontológica instrumental, el arte, que según Vattimo no aspira a ser verdadero ni instrumental, ocupa un lugar privilegiado. Dussel también describe cómo Vattimo retoma la propuesta de Heidegger de una «nueva metafísica» en la que el hombre no puede ser universal, sino que es un *ser en el mundo* un *ser ahí*, es decir, un ser situado en el contexto que le rodea. Así, Vattimo anuncia la posmodernidad como un despliegue de «la diferencia, la multiplicidad, la apariencia, el abandono de fundamentación, la disgregación de la unidad, la disolución de la forma y la jerarquía, la destitución de la presencia» (Dussel, 1999: 27), y propone una forma de conocimiento más bien hermenéutico y débil:

> Contra un conocimiento ”duro” o ”fuerte” (de las ciencias explicativas naturales) la hermenéutica se autodefine positivamente como conocimiento ”blando” o ”débil” (…) que no puede proceder con una lógica de verificación o de rigor demostrativo sino sólo mediante el viejo instrumento eminentemente estético de la intuición. (Dussel, 1999: 28)

Si la verdad no existe y los seres humanos somos seres situados y diferentes de acuerdo a nuestro contexto espacio temporal, la pregunta que surge entonces, es por la posibilidad de comunicación entre esos diferentes. La propuesta de Castoriadis sobre la *diferencia radical del ser*, coloca sobre la mesa la dificultad de comunicación entre los distintos mundos imaginarios que hacen de nosotros seres *radicalmente* distintos. Castoriadis afirma que la traducción total entre *diferentes* es imposible y para sustentarlo utiliza el ejemplo de los sueños, los cuales son creados bajo la lógica icónica y emocional del inconsciente, pero sólo se puede acceder a ellos gracias a la puesta en marcha del consciente que moviliza una traducción lingüística de un universo simbólico al otro, por lo que en el momento en que un sueño-inconsciente se convierte en recuerdo-consciente deja de ser un sueño para transformarse en otra cosa y muere.

Asimismo, en un polémico texto titulado «¿Puede hablar el

subalterno?» Gayatri Chakravorty Spivak se pregunta: «¿Puede realmente hablar el individuo subalterno haciendo emerger su voz desde la orilla, inmerso en la división internacional del trabajo promovida en la sociedad capitalista dentro del circuito de la violencia epistémica de una legislación imperialista?» (Spivak, 1998: 15); y la respuesta que da es que no, que los subalternos, y en especial las mujeres subalternas, no tienen voz y no pueden ser escuchados, especialmente por las élites intelectuales de Occidente. Para Spivak una de las consecuencias de la colonialidad fue que los burgueses letrados nativos de las colonias que coincidían ideológicamente con los intereses de los colonos eran los únicos que podían tener capacidad de *habla*, por lo que se convirtieron en las *fuentes* de los intelectuales europeos que no tenían acceso a las grandes masas iletradas y heterogéneas locales, como los campesinos analfabetos, las tribus o el subproletariado urbano. Aníbal Quijano se coloca en esa misma discusión cuando propone que el rasgo más potente del eurocentrismo ha sido un modo de imponer sobre los dominados un espejo distorsionante que les obliga, en adelante, a verse con los ojos del dominador, bloqueando y encubriendo la perspectiva histórica y cultural autónoma de los dominados (2007: 53).

Esta discusión, trasladada al cine, ha asumido que los relatos cinematográficos, como cualquier otra representación artística, son producto de la mirada de un autor. El autor es ese ser-en-el-mundo cuyo contexto e historia se traduce en un movimiento fílmico. Incluso en el cine documental, los realizadores utilizan los insumos de la realidad, pero esa realidad se mira desde un punto de vista específico, por lo que de ninguna manera puede considerarse como verdadero. El realizador, de manera consciente o inconsciente, escoge el tema, los personajes, las locaciones, define una narrativa, dosifica la información con una finalidad dramática, diseña una puesta en escena y un puesta en cámara, hace preguntas, escoge una música específica y luego monta todo para llevar al espectador por los caminos emocionales que considera necesarios para causar el efecto esperado, tal y como hemos explicado que hizo Flaherty. La realidad es un insumo más que el realizador utiliza con fines poéticos y da igual que sea *real* o *ficcional*, puesto que en ambos casos el movimiento fílmico aspira a lo mismo, es decir, a traducir el punto de vista de un autor en una película liberada de las ataduras de la objetividad y la única verdad. Lo verdadero aquí es la mirada.

Esta premisa ha derivado en un tipo de producción

audiovisual que propone asumir la construcción del relato documental como un discurso no verdadero y autoral, y que asume abiertamente la manipulación de la realidad para fines estéticos. En estos documentales podemos ver ese ser-en-el-mundo, ese yo situado sugerido por Vattimo, un yo honesto y explícito constructor de relatos. Esta tendencia ética y estética parte del fracaso de la traductibilidad, tal y como lo sugiere Castoriadis. Muchas veces, la honestidad radica en compartir con el espectador el lugar social y simbólico desde donde se habla, y en algunos casos, los autores también comparten la forma en la que se construye el relato, es decir, muestran las costuras narrativas de cómo se arma esa no-verdad.

En una relectura de la obra de Flaherty, esta postura podría considerarlo como su padre fundador. En el caso de *Nanook of the North*, Flaherty no tuvo empacho en dejarnos claro su punto de vista y sus preocupaciones. En los cuadros de texto, Flaherty no sólo describe, también enfatiza dramáticamente las situaciones a las que se enfrenta la familia de Nanook, como la falta de alimento, el frío extremo, el hambre de los perros o el peligro. Por ejemplo, la película inicia con un cuadro que nos contextualiza del lugar inhóspito donde vive esta familia pero también nos invita a entrar en el universo lírico de Flaherty:

«Las tierras misteriosas de Barren, desoladas, llenas de guijarros, barridas por el viento, espacios limitados que coronan al mundo». Cuando inicia el capítulo de «El invierno», Flaherty lo describe como: «Largas noches, el quejido del viento, días cortos y amargos, campos del mar y de la llanura nevados, la bola de latón del sol es una burla en el cielo, el mercurio casi en el fondo y allí pasa días y días». O cuando la escena del perro husky que aúlla cubierto de nieve es precedida por el texto en el que se lee: «El agudo sonido del viento, el ruido desapacible, el siseo de la nieve torrencial, los fúnebres aullidos del perro guía de Nanook, tipifican el espíritu melancólico del Norte».[3]



Imagen 4. (4. Flaherty) FLAHERTY, Robert (Filmaker), Nanook of the North, Estados Unidos, Suevia Films, 1922. Still de la película donde se observa al perro uno de los perros husky aullando.

Además de dramatizar deliberadamente, Flaherty tampoco

dudó en ficcionar algunas escenas. Flaherty utilizó la *mentira* para lograr su objetivo poético, el cual consistía en mostrarnos la heroica cotidianeidad de un pueblo que vivía en uno de los ambientes más inhóspitos del planeta. Flaherty ficciona el nombre de Nanook que en realidad se llamaba Allakariallak; Nyla, «la sonriente», que en la película aparece como la mujer de Nanook, no era tal; para las escenas interiores del iglú Flaherty pidió construir uno más grande y sin techo para que la cámara contara con luz suficiente y la distancia focal necesaria para filmar; la divertida lucha de Nanook con una foca que tiraba de una cuerda desde un agujero en el hielo en realidad era otra persona; Flaherty también pidió a Nanook no utilizar la pistola para matar a la morsa recién atrapada, con la intención de que la caza se viera más primitiva y se pudiese mostrar en la película a la cultura inuit en su estado más puro. Me puedo imaginar que Flaherty era poco consciente de que lo que mostraba era tan solo una interpretación de la realidad y no la realidad misma, sin embargo, de manera intuitiva, Flaherty se dio cuenta de que necesitaba de la dramaturgia y de la puesta en escena para poder compartirle a los suyos la forma de vida del pueblo inuit, es decir, que necesitaba de la *mentira* para decir *su verdad*.



Imagen 5 (5. Flaherty) FLAHERTY, Robert (Filmaker), Nanook of the North, Estados Unidos, Suevia Films, 1922. Still de la película donde se observa a Nanook tirando de una cuerda de la que supuestamente está enganchada una foca.



Imagen 6 (6. Flaherty) FLAHERTY, Robert (Filmaker), Nanook of the North, Estados Unidos, Suevia Films, 1922. Still de la película donde se observa a la familia completa de Nanook escenificando la hora de dormir dentro del iglú sin techo construido especialmente para la filmación.

El lirismo romántico de Flaherty sustentado en un sentido intuitivo del drama le valió profundas críticas del mismo hombre que le dio a su cine la categoría de un cine distinto, como cine

documental. En un momento dado, John Grierson se quejó amargamente de que Flaherty prefiriera la melancolía del pasado y «hubiera doblegado su genio narrativo a una visión desfasada» del hombre moderno y las vanguardias realistas de la época (Nichols, 2001:84).

5. Frente al fracaso absoluto

La trampa, no de la película de Flaherty, sino de algunas posturas posmodernas, es que queriendo reaccionar de manera crítica frente a la verdad absoluta, asumieron también una postura de fracaso sobre la posible comunicación entre los diferentes. Y aunque esta premisa logra salvar a los autores de caer en violenta dictadura de la verdad, deja el mismo vacío ante el problema epistémico y político que significa el silencio histórico de los sujetos subalternos.

Asumir al fracaso para acceder a los mundos simbólicos de los diferentes vuelve incapaces a las representaciones fílmicas documentales de darle voz a esos *Otros* que filma, puesto que sólo pueden dar cuenta de la mirada propia del autor. Considerar la realidad únicamente como un insumo para la construcción de representaciones poéticas convierte a los *Otros*

en una herramienta de escritura más, con lo cual se los cosifica. Esto condenaría al autor, es decir al ser humano, a un ostracismo individualista incapaz de relacionarse con el mundo que le rodea.

Spivak (1998) devela a la metrópoli, a los intelectuales y a la Historia (con mayúsculas) que no escucha al subalterno; sin embargo, el subalterno, evidentemente, vive y habla. Enrique Dussel cuestiona a Vattimo al preguntarse qué sentido tiene el artificio sensorial nihilista del engaño para la gente que vive silenciada en la marginalidad y pasa hambre. Al sembrar esa duda en el planteamiento posmoderno de Vattimo, Dussel pone sobre la mesa la necesidad de preguntarse si existe una forma diferente de reaccionar ante la «crisis de la modernidad», descoloca el problema como un asunto relacionado únicamente con la existencia o no de la *Verdad* y plantea la pregunta por el habla de los *Otros*, no sólo como un problema filosófico, también como un problema ético y político. Dussel propone entonces desarrollar una teoría del diálogo como parte de una Filosofía de la Liberación, la cual debería asumir la dificultad empírica de que *el-Otro-excluído y dominado* pueda tener voz, ya que existe una relación asimétrica histórica con aquellos que dialoga, lo cual le coloca en una condición de alteridad. Sin

embargo, Dussel no asume el fracaso y considera que es necesario preguntarnos por la posibilidad de transformación de esa relación asimétrica.

De la misma forma que Castoriadis coloca a la historia como prueba de transformación constante y diferencia radical, me parece que la comunicación entre seres humanos diferentes —ya que todos somos seres diferentes—, también es una prueba de que en los asuntos relacionados con las interacciones humanas es fácil equivocarnos si partimos de absolutos. La comunicación no puede ser medible como una absoluta verdad o una absoluta mentira, como hacían los primeros modelos comunicativos que tratando de aplicar la lógica de las matemáticas en las ciencias sociales, planteaban la posibilidad de medir si el mensaje llegaba *fielmente* a su destino, y si esto no sucedía se consideraba necesario limpiar el sistema para evitar *interferencia* (Armand & Mattelart, 1997: 41-44). En un sentido así de lineal y matemático, en efecto, la comunicación entre personas tiene tanta interferencia (cultural, social, histórica, económica, etcétera) que podría considerarse como algo imposible. Si pudiéramos medir la fidelidad del mensaje desde que entra al *sistema* hasta que es interpretado por un receptor, no existiría posibilidad alguna de comunicarse con el

Otro. La comunicación es un asunto complejo, pero eso no quiere decir que no exista, ni que toda su operación sea un artificio de mentiras. En ella se sustenta no sólo la reproducción social en el círculo de lo simbólico, sino que también garantiza la posibilidad de transformación a través de la renovación de las relaciones simbólicas dadas.

Castoriadis asume la imposibilidad de la traducción total, pero también deja claro que las relaciones simbólicas no son estables ni monolíticas, gracias a la creación constante de imaginarios que renuevan el mundo simbólico. Para Castoriadis, el imaginario funciona como una operación humana inicial que le da sentido a todo símbolo. Todo símbolo tiene un componente imaginario que le dio vida, del que ni la racionalidad ni las leyes del simbolismo pueden dar cuenta. Es la capacidad imaginaria la que puede transformar ese mismo símbolo para que signifique otra cosa. Por ello, la capacidad de imaginar algo nuevo rompe los lazos instituidos entre un significado y un significante como algo estable. Así, al situarse en el origen de la construcción simbólica, Castoriadis no sólo analiza la forma de una sociedad dada, sino que coloca el énfasis en la transformación y en la capacidad creadora y transformadora del hombre, en la poiesis social que permite

que los mundos simbólicos estén en constante modificación. Castoriadis no menciona las interacciones comunicativas como tales, pero sí habla del proceso por el que estos imaginarios radicales iniciales se transforman en imaginarios sociales cuando circulan y operan en una sociedad, renovando constantemente los lazos sociales anteriormente instituidos. Es en esta renovación simbólica social, en esta poiesis creadora de imaginarios radicales, donde se posibilita la interacción comunicativa con lo diferente.

El mismo Derrida (1985) considera que justamente, en tanto que el problema de la traducción es imposible, es que es absolutamente necesaria. El traductor tiene una deuda constante con el otro. Tiene la responsabilidad de *restituir* (rendre) —que en francés también significa traducir—. Para Derrida, la traducción no puede ser considerada un absoluto original, puesto que la traducción no puede ser imagen ni copia. En ese sentido, Derrida se pregunta no sólo por los límites de un idioma, sino por la posibilidad de la existencia de textos escritos en más de un idioma.

Es verdad que tal y como Mejía y Petroni mencionan, en el acto fotográfico el movimiento inicial generalmente lo realiza el

fotógrafo, quien de manera consciente o inconsciente toma una serie de decisiones autorales a las que es imposible renunciar (2013: 69-79). Sin embargo, Mejía y Petroni también argumentan que en el acto de fotografiar a personas reales, existe una negociación constante. Es en esa *negociación* donde existe una interacción comunicativa y una construcción imaginaria que opera renovando las preconcepciones del uno sobre el otro. Esto no quiere decir que tras esta renovación imaginaria se genere un consenso absoluto, pues nos llevaría nuevamente a la discusión sobre la verdad absoluta o la imposibilidad de la traducción absoluta. En esa negociación existe una interacción humana que aunque no concluye con la comprensión total del otro, sí genera un mutua transformación del imaginario de los unos sobre los otros. En el cine documental, lo maravilloso es que esta interacción humana es filmada por una cámara.

A este movimiento de puesta en escena propia por parte de los personajes Jean Louis Comolli lo llama «auto-puesta en escena». Comolli sugiere que todos, filmados o no, nos encontramos bajo un *juego de miradas* frente a las que nos construimos día a día, puesto que «la mirada que recibimos de

los demás, es una mirada *cargada* de nuestra mirada misma (…). Aquello que él (ella) mira al mirarme es mi mirada sobre él (ella) (…). El (ella) me devuelve en su mirada el eco de la mía» (2002: 135-139). Los personajes de documental integran el hecho fílmico a su campo mental» y lo traducen en una «auto-puesta en escena» que la cámara capta. Todos los documentales movilizan este componente imaginario que a través de una auto-puesta en escena se traduce en algo filmable. Así, de alguna manera todos los documentales tienen un componente de cocreación.

Los documentalistas suelen movilizar, de manera consciente o no, diversos dispositivos escénicos humanos y tecnológicos, que impactan en la auto-puesta en escena de los personajes. En algunos casos, estos dispositivos logran potenciar la capacidad cocreadora de los sujetos filmados permitiéndoles un mayor grado de conciencia, libertad o creatividad. Además de la relación prolongada con sus personajes, Flaherty los hacía partícipes de los procesos de revelado y hacía proyecciones para que vieran los avances de la filmación y fueran conscientes del dispositivo fílmico del que estaban siendo parte. La disposición de Nanook de participar en el filme, de posar frente a la cámara de cierta manera, de *actuar* en las escenas

ficcionadas dan cuenta de la auto-puesta en escena totalmente activa de Nanook. La sonrisa en el rostro de Nanook mirando a Flaherty, cuando sale orgulloso por la puerta del iglú que acaba de terminar para ser filmado por la cámara, es testigo de esta disposición, complicidad, pero tal vez incluso, coautoría del filme.



Imagen 7 (7. Fleherty) FLAHERTY, Robert (Filmaker), Nanook of the North, Estados Unidos, Suevia Films, 1922. Still de la película donde se observa Nanook saliendo del iglú recién construido, sonriendo a la cámara de manera cómplice.

En algunos casos, los dispositivos metodológicos están diseñados de manera intencional para captar la creación imaginaria que surge de la interacción entre ambas partes, el que filma y el que es filmado. Una película que no puedo evitar evocar aquí es *Moi un noir* de Jean Rouch (1958). En esa película Rouch diseña un dispositivo que permite que los

personajes, jóvenes inmigrantes nigerianos, que sean junto con él cocreadores de la película, y juntos crean un guión en el que se mezcla la verdad documental con la verdad imaginaria que da cuenta de sus sueños, aspiraciones y frustraciones. La película inicia develando el dispositivo: Rouch en *off*, se presenta y presenta el contexto de migración en el que se sitúa la película, en el que jóvenes nigerianos «sin trabajo» migran de Nigeria hacia Costa de Marfil, dejando su escuela y su vida familiar rural para enfrentarse al «maquinismo» de la ciudad, en donde viven fieles a sus creencias pero también incorporan «nuevos ídolos», como el box y el cine. Posteriormente explica que durante seis meses siguió a un grupo de inmigrantes nigerianos en Treichville, uno de los suburbios de Abidjan, a quienes les propuso hacer una película «donde jugaran su propio rol» y donde tuvieran el derecho de «hacer de todo y decir de todo».[4] Es así como juntos, improvisan una película en la que se inventan personajes ficcionales. Oumarou Ganda y Petit Tourè deciden llamarse a sí mismos como los actores Edward G. Robinson y Eddie Constantine. El mismo Rouch los presenta como los «héroes» de la película. Finalmente Rouch cierra la introducción y les «pasa la palabra». A lo largo de la cinta, y a través de este dispositivo semi ficcional, vemos

escenas de sus vidas como inmigrantes nigerianos en el trabajo, en momentos de ocio, comprando comida, interactuando con los vecinos, en los rituales tradicionales, en un día de playa con amigos, pero también los vemos escenificar sueños y frustraciones. Por ejemplo, el coqueteo con una bella mujer llamada Doroty Lamour; el sueño de triunfar como boxeador; la decepción amorosa cuando un italiano blanco se bebe su cerveza y le roba a Dorothy Lamour, a la que posteriomente venga con una borrachera y una golpiza callejera. Una vez terminado el trabajo de filmación realizado con una cámara de 16 milímetros sin sonido directo, Rouch, además de agregar sus comentarios en off, también invita a los personajes a doblar la película. Sin aspirar a ser un doblaje perfecto, las voces se convierten en una reinterpretación de segundo orden de la película en la que a veces inventan un diálogo y a veces narran su propia interpretación de la acción.



Imagen 8 (8 Rouch) ROUCH, Jean (Writer), Moi un noir, Paris, Les films de la Pléiade, 1958. Still de la película en la que se observa a Oumarou Ganda, haciendo el papel de Edward G. Robinson, presentando el barrio de Treichville, en Abidjan, capital de Costa de Marfil.



Imagen 9 (9 Rouch) ROUCH, Jean (Writer), Moi un noir, Paris, Les films de la Pléiade, 1958. Still de la película donde se observa a Eddie Constantine declarándole su amor a una chica en el salón Au Desert.

Tal vez estos son los tipos de textos escritos en más de un *mismo idioma* de los que habla Derrida, textos que se pueden construir desde la interacción del yo y del otro, *radicalmente distintos*, los cuales no pretenden generar una traducción pura

de la voz del *Otro*, sino nuevas interpretaciones de lo propio, de lo ajeno y del cine mismo.

El fracaso de la traducción absoluta es absolutamente real, pero si algo se puede ver de *verdad* a través de las imágenes del cine documental es el resultado de esa interacción comunicativa que surge del acto fílmico, en donde podemos observar no sólo a los sujetos transformados en personajes, sino a la conjunción de fuerzas que se derivan de los imaginarios de los cineastas sobre los personajes, al imaginario de los personajes sobre los cineastas, y al imaginario de ambos sobre el cine mismo. En algunas películas se observa que cierta intuición en este sentido que les lleva a potenciar al acto de filmar–ser filmado como un espacio de interacción y comunicación imaginaria, en el cual no existe el consenso, pero sí un contacto transformador entre seres humanos *diferentes*, el cual nos muestra que para dar voz al *Otro*, tal vez también sea necesario transformar nuestra propia voz.

Bibliografía

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 1990.

CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad* Vol. 2. El imaginario social y la institución, Barcelona, Tusquets Editores, 1983.

CATALA, Josep-Maria. "Film-ensayo y vanguardia", en: C. T. J. Cerdán (Ed.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Signo e imagen, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis, *Filmar para ver. Escritos de teoría crítica del cine*. Buenos Aires, Ediciones Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), 2002

DERRIDA, Jaques, "Des Tours de Babel" (J. Panesi, Trans.), en *Difference in Translation*, Londres, Cornell University Press, 1985.

DUSSEL, Enrique, *Postmodernidad y transmodernidad. Diálogos con la filosofía de Gianni Vattimo*. México, UIA Golfo/UIA Laguna/ITESO, 1999.

FLAHERTY, Robert (Filmaker), *Nanook of the North*, Estados Unidos, Suevia Films, 1922

HALL, Stuart, “¿Quién necesita identidad?”, en P. D.-G. Stuart Hall (Ed.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrotu, 2003

MATTELART, Armand, & MATTELART, Michele, *Historia de las teorías de la comunicación*, Paidos, 1997.

MEJÍA, Ernenek, & PETRONI, Mariana, “Miradas compartidas. La experiencia antropológica de una exposición fotográfica” en *Memoria y Sociedad*, 17, Bogotá, 2013.

MIGNOLO, Walter, *Historias locales, diseños globales. Colonialidad conocimiento subalterno y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, 2003.

NICHOLS, Bill. *Los documentales y el modernismo en Comunicación y sociedad* Vol XIV, No 2. Pamplona. Universidad de Navarra, 2001

QUIJANO, Anibal. “Questioning Race” en *Socialism and Democracy* No. 45, 2007.

ROUCH, Jean (Writer), *Moi un noir, Paris*, Les films de la Pléiade, 1958.

SHAPN, Steven, & SCHAFFER, Simon, *Leviathan and the Air Pump*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981

SPIVAK, Gayatri, "¿Puede hablar el subalterno?" en: *Orbis Tertius* III, 1998.

Una aproximación didáctica a la Guerra civil española (1936-1939) a través de imágenes: fotografía y cartel propagandístico.

Helena Talaya Manso[1]

Ir al **Resumen/Abstract**

«Spanish Civil War was the first war to be extensively and Freely photographed for a mass audience»
Brothers, *War* 2, Schneider 179, Lewinski 69

Introducción

En las últimas décadas, en el campo de la historia, se está planteando el debate sobre cómo narrar los hechos históricos. Una de las cuestiones relevantes dentro del mismo, es que tan importante como los propios eventos históricos, es la forma en que éstos se cuentan. Por lo tanto, si consideramos el valor de la narrativa en la exposición de hechos históricos, es fundamental preguntarnos por el problema de narrar la historia y cuál debe ser su metodología.

Si a la cuestión de la narratividad se une la fascinación que

en la sociedad contemporánea sentimos por las imágenes, ¿por qué no explorar un acercamiento a una metodología visual-narrativa como el método idóneo método para explicar la historia? Las imágenes tienen un valor indiscutible a la hora de mostrar, van cargadas de información y llegan más directamente de lo que muchas veces lo hacen las palabras; por eso son consideradas, cada vez más, un poderoso instrumento narrativo.

Como afirma Estrella de Diego: «Cada imagen, portadora de una historia paralela . . . tiene un valor indiscutible en todo intento de hacer historia. Si, por un lado, el material visual "completa" el relato, por el otro, a menudo es capaz de expresar aquello para lo que las palabras se quedan cortas» (De Diego, 2009. Consultado en línea: 21 de septiembre 2014). Esta afirmación coincide plenamente con mi argumentación de que las imágenes son un excelente instrumento para explicar los acontecimientos históricos; y, en concreto, la guerra civil española y el Franquismo.

En el presente trabajo voy a presentar la metodología utilizada en un curso de lengua y cultura española contemporánea impartido en Oxford College de la Universidad de Emory

(Estados Unidos). El curso es parte del programa de español para estudiantes de nivel avanzado. En este curso, cuya duración es de un semestre, las etapas de la historia reciente de España: los años de pre-guerra, la guerra civil, el franquismo y la transición a la democracia; son analizadas a través de elementos visuales, predominantemente los carteles propagandísticos y la fotografía de guerra.

A pesar de que muchos otros conflictos armados habían sido fotografiados con anterioridad, la Guerra civil española (1936-39) fue la primera en ser fotografiada libre y extensamente para una audiencia masiva, hecho que ha permitido que fuera conocida mundialmente a través de las fotografías.

Para el diseño de este curso se tuvo muy en cuenta la formación previa de los alumnos quienes a pesar de tener un nivel avanzado de competencia lingüística, tienen unos conocimientos limitados de la historia de España. Por lo tanto se hizo necesario primero, contextualizar el hecho histórico, y luego situarlo dentro del marco internacional para que el estudiante pudiera relacionarlo con sus conocimientos previos de la historia europea, específicamente la segunda guerra

mundial. No sólo es una tesis ampliamente defendida por muchos historiadores que la guerra civil española fue el preámbulo de la contienda europea, sino que además, como afirma Paul Preston el conflicto había desembocado en un conflicto internacional:

> la guerra civil española ha quedado grabada a fuego en la conciencia europea, no sólo como ensayo de una guerra mundial de mayores dimensiones que se iba a producir más tarde, sino como un presagio de la apertura de las compuertas de una nueva y horrible forma de guerra moderna, universalmente temida (Preston, 2008: 15).

Con un contenido tan denso a nivel de información histórica y política, era un reto hacerlo atractivo —e interesante— para los jóvenes estudiantes. Considerando que la historia tiene una cierta esencia fílmica, me planteé en un principio organizarlo en torno al visionado de algunas de las innumerables películas y documentales que tienen como tema la guerra civil,[2] pero al final me decanté por el uso de las imágenes fijas: la fotografía y los carteles propagandísticos, ya que permiten un mejor aprovechamiento de las sesiones de clase de 65 minutos y basándome en ellas usar estas imágenes no como un complemento a los textos escritos, sino como una fuente primaria de acercamiento al estudio de la guerra civil española.

Los objetivos primordiales fijados para este curso fueron múltiples. En primer lugar, familiarizar a los estudiantes con los hechos históricos, además de que observaran algunas características asociadas a la cultura española. Que entendieran la función de la propaganda visual de entonces y cómo se entiende hoy. Que reconocieran e identificaran la alta codificación de las imágenes en general y su multiplicidad de significados y por último que aprendieran a analizar críticamente las imágenes. Con estos objetivos, no sólo se crea conciencia en los estudiantes sobre el contexto político, económico, religioso y cultural español, sino que les ayudan a reflexionar sobre el poder de unas determinadas estrategias retóricas y sobre unos modos y formas de representación específicas: la fotografía y el cartel propagandístico. Moviéndonos así entre lo abstracto: la representación, y lo concreto: los hechos históricos, se hace una doble lectura: sobre la realidad, y sobre el proceso de significación de los constructos ideológicos de los que las imágenes van cargadas.

La Guerra civil fue un hecho histórico complejo que además y debido a haber sido un conflicto acaecido en el mismo país, permite un acercamiento a la idiosincrasia de la cultura española. Como sigue afirmando Preston «en realidad no fue

una guerra, sino varias en una: una lucha de campesinos sin tierra contra terratenientes ricos; de anticlericales contra católicos; de nacionalistas contra centristas; de obreros contra patronos…» (Preston, 2013: 8) pero también fue una batalla por el significado histórico español, sobre quién debía explicarse ante el mundo como país, como sociedad, y cómo esto debería ser contado, y aquí aparece de nuevo la cuestión de la narratividad.

El curso empieza mostrando a los estudiantes la pintura *Guernica* de Picasso . Es una imagen para ellos muy conocida, pero curiosamente pocos la asocian a la contienda española. Obra mucho más simbólica que narrativa, el enorme lienzo de Picasso es una interpretación monocroma de la guerra, en la que el pintor decide acentuar el dramatismo utilizando sólo los colores blanco, negro y una gama de grises. Los nueve personajes-símbolos representados son los que aportan carácter universal y convierten esta pintura en una denuncia atemporal de la guerra. El propio Picasso rehuyó siempre dar una interpretación de su cuadro, y señalaba que para contemplar el *Guernica* en su plenitud, era fundamental conocer bien el marco histórico y cultural en el que éste se inserta.

> Mientras tratamos de decodificar las figuras en él representadas: las mujeres, el toro, el caballo, la figura del soldado muerto, etc., hablamos sobre cómo este proceso de representación artística, a diferencia de lo que Picasso advirtiera, para nosotros genera un significado que necesita ser interpretado. Los estudiantes concluyen que analizar este cuadro es un proceso complicado, y ello me sirve para establecer un paralelismo entre el grado de dificultad intrínseco que supone «descifrar» el *Guernica*, y el mismo nivel de complejidad que se necesita para analizar la propia guerra civil. Con ello estamos trabajando el objetivo más importante que pretendo conseguir y en este aspecto coincido con el docente Geoffrey B. Pingree[3] quien a su vez afirma que enseñar a los estudiantes a interrogarse sobre estas representaciones de la guerra, les ayuda a organizar mejor la comprensión de unos hechos complejos que se yuxtaponen y se interconectan a varios niveles de significación.

Para entrar en materia se hace necesario trazar una línea de tiempo[4] en la que cada evento seleccionado va a acompañado de una imagen. Aquí se hace muy importante la justificación de selección de los eventos. Ésta se ha hecho basada en la elección de aquellos que considero más relevantes para apoyar la tesis argumental de este curso: la guerra de España fue una guerra ideológica y muy emocional que despertó —y sigue despertando— sentimientos muy pasionales, incluso románticos.[5] Considero que el elemento emocional presente de manera intrínseca en todo conflicto bélico, es importante para conseguir la identificación de los estudiantes, especialmente entre aquellos cuyos antecedentes histórico-culturales tienen

poco o nada que ver con el conflicto.[6] Así, otro de los objetivos de este curso es que entiendan la guerra civil no sólo como un conflicto armado, sino como una batalla ideológica que afectó y sigue afectando a las mentes y las sensibilidades en la España de hoy.

Otro elemento importante a tener en cuenta a la hora de abordar ese curso es distinguir entre las diferentes visiones de la guerra según procedan del exterior —visión internacional de la guerra—, la que aportan los documentos y memorias de los brigadistas internacionales y los exiliados republicanos; y la que se tiene en el interior. Intentar explicar esta visión puramente española es otro de los objetivos —y no menos importante— marcados para este curso que como ya se mencionó se centra en lengua, cultura e historia de España, por este orden.

Comenzamos contextualizando y poniendo al estudiante ante el eje central de la contienda y como ésta se dividió en los dos bandos: el republicano, y el bando nacional o nacionalista.[7] Aquí se enfatiza la diferencia de significado del término «republicano» en el contexto de la guerra civil española que representa a las fuerzas democráticas, opuestas a la monarquía y mayoritariamente de izquierdas, que apoyaban y

defendían la II República; y el significado que tiene en Estados Unidos, donde el término representa al partido político asociado al sector más conservador de la sociedad norteamericana.[8]

Robert Capa y el foto-periodismo

La presencia de los reporteros en primera línea de guerra fue una novedad indiscutible en la Guerra de España. Sabemos que el fotoperiodismo fue posible gracias a los avances tecnológicos en la fotografía,[9] especialmente la aparición de la cámara portátil, con un tamaño más pequeño que las cámaras anteriores, lo que permitía al fotógrafo una mayor capacidad de movimiento y podía llevarse al frente y captar instantáneas como nunca antes se había hecho.

Los reporteros que cubrieron la Guerra civil utilizaron sus cámaras para testimoniar el fervor de un pueblo en armas, a veces oscilando entre el foto-periodismo y la propaganda. Sin duda, uno de los fotógrafos cuyo nombre va indiscutiblemente unido a la Guerra española fue Robert Capa. Refugiado húngaro en París, fue enviado a España junto a su compañera, la fotógrafa alemana Gerda Taro, por la agencia Magnum para cubrir la guerra desde el lado republicano con su cámara como

única arma.[10] Las fotografías de Capa abarcan un gran registro y recogen momentos nobles y trágicos sobre la lucha del pueblo español. Sus imágenes no se limitan a documentar el valor y la solidaridad de los soldados en el frente, sino que también representan el horror en la guerra y como ésta fue sufrida por la población civil. Según Juan Vicens,[11] «las fotografías de Capa son documentos gráficos tan importantes que sin él, la república no habría podido empezar a luchar con la propaganda gráfica» (Juan Vicens, citado en Lefebvre, 2013: 19).

Los carteles como sistema de comunicación

El otro elemento visual que empleamos en este curso sobre la Guerra civil son los carteles propagandísticos. Para ilustrar los dos bandos recurrimos a los símbolos característicos resaltando la obvia disparidad de la simbología utilizada entre republicanos y nacionales. El análisis de sus imágenes es significativo ya que los carteles presentan unas estrategias comunicativas que permiten interpretar qué hay detrás de un gobierno, de los partidos políticos y de los sindicatos, es decir permite inferir la ideología de ambos lados de la contienda española.

Hay que situar el auge de los carteles en las innovaciones

tecnológicas del siglo XIX y concretamente en las técnicas de reproducción en masa. Esto unido a las transformaciones sociales, económicas y culturales, hizo posible que los carteles fueran uno de los principales medios de propaganda política desarrollados principalmente en la Unión Soviética y en la Alemania Nazi.

Los carteles de la Guerra civil española producidos entre 1936 y 1939 son portadores de una gran carga de significación política, por ello pueden ser considerados como los antecedentes de las imágenes televisadas[12] —como fue posteriormente la guerra de Vietnam (1959-1975), o más reciente la guerra de Irak (2003-2011)—. Según el Archivo General de la Guerra Civil, se calcula que en los tres años de guerra se editaron una cantidad de entre mil y mil quinientos carteles, y de ellos una abrumadora mayoría pertenecen al bando republicano.

Para entender la importante función de los carteles políticos, hay que vincularlos con el despertar de la conciencia de clase. Los artistas que producían estos carteles, daban lo mejor de sí mismos a nivel artístico mientras usaban una estética cargada de ideología. Los antecedentes que inspiraban

a estos creadores eran los carteles electorales de las sucesivas campañas políticas de 1931 y 1933 y, sobre todo, los elaborados para las elecciones generales de febrero de 1936 que ya mostraban un claro proceso de afirmación de clase.

Para el fotógrafo Lefebvre Peña «el conflicto que empezó en el 36 fue a la vez una lucha armada y una guerra de propaganda, donde los dos bandos iban a combatir no sólo con armas sino a golpe de imágenes…» (Lefebvre Peña, 2013: 11). Pero existe una enorme desproporción entre el número de carteles producidos por ambos bandos, siendo los carteles republicanos mucho más numerosos que los producidos en el lado nacional. Para Lefebvre Peña, los republicanos perdieron la guerra, pero ganaron la batalla en el terreno de las imágenes. En esto incide la ensayista Kathleen Vernon, para quien es algo paradójico que el legado histórico de la guerra civil española haya quedado en forma de imágenes en lo que corresponde al bando republicano, mientras que el mensaje del bando nacional fue mejor representado —o al menos, más recordado— por la palabra oral y escrita, como por ejemplo las arengas radiofónicas del general Queipo de Llano. Es difícil aventurar un porqué de esta inclinación por un método u otro de propaganda; en todo, caso reflejan dos modos diferentes de

entender la propaganda.

Los republicanos desarrollaron una espectacular operación de propaganda utilizando todas las técnicas modernas a su alcance: películas, edición de periódicos, revistas, exposiciones y la producción de carteles. Desde Barcelona, el responsable de la campaña publicitaria era el comisario de propaganda de la Generalitat Jaime Miravitlles , ayudado por Willi Münzenberg, jefe de propaganda del Comintern huido de Berlín quien había montado en París la agencia *Espagne* financiada por la República; juntos organizaron lo que para Lefebvre Peña fue «la más fantástica red mundial de propaganda[…] una red de gran eficacia contra la rebelión franquista» (Lefebvre Peña, 2013:17), quienes acumulaban y clasificaban todos los documentos posibles: fotografías, folletos y libros que se traducían a otras lenguas y rápidamente se difundían a otras agencias en Londres, Ámsterdam o Nueva York.[13]

Carteles republicanos

Según Carmen Grimau, «la producción de carteles republicanos es una experiencia histórica sin precedentes, comparable a la reacción plástica postrevolucionaria rusa» (Grimau, 1979:17).

Como ya mencionamos anteriormente, la autora destaca que los carteles republicanos no sólo fueron mucho más numerosos, sino también de una mayor calidad artística que los nacionales. Los califica como arte de urgencia, o arte militante; mientras que al cartel nacionalista no le concede ningún valor ya que, según Grimau, éstos tenían unas consignas vagas e imprecisas, lo que para la autora revelaba la ausencia de un armazón teórico.

La simbología republicana estaba inspirada directamente por la imaginería proletaria soviética y desde un punto de vista plástico estaba basada en la vanguardia constructivista que incluía, como rasgos distintivos entre otros, la bandera tricolor, la representación de Marianne con el gorro frigio y la balanza de la justicia; y la imaginería socialista del proletariado: trabajadores y trabajadoras fuertes y musculosos. A esta iconografía se añade con el resurgir de la clase obrera y las centrales sindicales, la representación del trabajador con instrumentos de trabajo, la presencia de los puños —el poder revolucionario— y una multiplicación de manos y brazos que señalan la fuerza obrera y las manos como símbolo de solidaridad, de trabajo y esfuerzo.

Los carteles de los primeros meses de la guerra eran la propaganda necesaria que debía dar el impulso decisivo para lograr la victoria. Esta abarcaba las exigencias de una población movilizada en todas las esferas de la vida civil y militar. A pesar de la dificultad de valorar en bloque toda producción cartelista del bando republicano, todos expresan la ideología del Frente Popular, cuyos valores eran la unidad de toda la clase obrera y de todos los elementos que favorecían el progreso, y transmitían este lenguaje político a través de unos valores estéticos y una misma voluntad persuasiva, combativa y unitaria.

Todas las agrupaciones sindicales imprimieron sus carteles: desde los taxistas hasta trabajadores de la hostelería. Hay carteles militares discursivos e informativos, otros que se refieren a la necesidad de aumentar la producción agrícola e industrial —y que presentan una nueva imagen idílica del trabajo y el esfuerzo—. También se aprecia una gran preocupación por el tema de la salud y el deporte como vemos en los carteles destinados a ello. También destacan los que hacen referencia a la necesidad de la cultura como arma fundamental para que el pueblo saliera del analfabetismo y accediera a una educación que les permitiera poder ser

ciudadanos informados y más libres. Muy importantes también fueron los carteles dirigidos a la mujer republicana[14] bajo las múltiples capacidades y facetas: la mujer-luchadora (las milicianas), la mujer-trabajadora o la mujer-madre, lo que evidencia el importante papel que las mujeres antifascistas desempeñaron durante los tres años de lucha.

Carteles nacionales

Como ya hemos mencionado, los nacionales produjeron menos carteles, y menos interesantes desde un punto de vista artístico. La imaginería dominante de sus carteles eran el yugo y las flechas, la cruz tradicionalista, águilas amparando la bandera nacional roja y amarilla, escudos y —según Grimau— retratos y retratos de los protagonistas de la gesta nacional, y sobre todo de su caudillo Franco quien era el punto nodal de la comprensión política de la época (Grimau, 1979: 230).

Kathleen Vernon contra-argumenta algunas de las tesis de Grimau. Vernon, quien analiza la imaginería y la retórica de los carteles nacionales y de sus representaciones estratégicas, afirma que su propaganda no se corresponde a una simple y monolítica ideología, sino que ésta fue más compleja de lo que

parece a primera vista. Está de acuerdo en que al principio de la guerra el gobierno de los golpistas —primero en Salamanca y luego en Burgos— fue poco hábil en darse cuenta de la importancia de que los carteles eran unas poderosas herramientas de persuasión visual y fue lento en centralizar responsabilidades de propaganda y torpe en desarrollar un mensaje coherente propagandístico. Según Vernon, el fracaso en desarrollar unos carteles distintivos pudo deberse a varias razones. La primera es que durante las primeras etapas de la guerra, un sector de los militares dan un golpe de estado al gobierno y logran hacerse con el sur y las zonas rurales del país, mientras que la capital, Madrid, y ciudades principales como Barcelona y Valencia, donde se encontraba toda la infraestructura tecnológica y cultural, se mantienen fieles a la república hasta el final de la guerra.

Otra tesis es la falta de un discurso político original por parte del bando nacional, a diferencia de los republicanos quienes si necesitaban presentar una visión particular de la guerra, de sus estrategias y sus metas ya que contaban con un discurso político más complejo. Los golpistas, en cambio, no sintieron urgencia en lanzar su propaganda.

Para su análisis, Vernon muestra algunos carteles provocativos de los nacionales, como *El comunismo destruye la familia*,[15] en él hay un soldado representado de manera tal que su contorno distorsionado se confunde con el diablo, quien sostiene en sus brazos a una mujer desnuda a la que aparentemente está violando, mientas de un lado del cartel surgen unos brazos extendidos que parecen gritar justicia. Este es, sin duda, un cartel muy efectista en cuanto al tema y el uso de la violencia en forma de ataque sexual, algo que no aparece ni remotamente en los carteles republicanos.

Otro cartel[16] de lectura interesante es de la organización Auxilio Social, que formaba parte de la Sección Femenina de la Falange. Se trata de una representación idealizada de la familia. Lo que llama la atención en este cartel es la contradicción entre la bondad de la escena principal con la violencia del logo: el dragón atravesado por una flecha.

Ejemplo de actividad en clase[17]

La finalidad de esta actividad es desmontar la teoría de que las imágenes son portadoras de una verdad única y pretende mostrar la necesidad de contrastar los hechos con distintas

fuentes. Se divide la clase en pequeños grupos y se les presenta la misma fotografía a ambos. Se les pide que elaboren una argumentación defendiendo las dos posiciones: las de los republicanos y las de los nacionalistas. Se elige una imagen fuerte, poderosa, y se desechan aquellas que llevan pie de página para no interferir en la interpretación, –ya que según Barthes, debido a la polisemia de las imágenes la función combinada de texto e imagen da como resultado otro mensaje–. Los resultados suelen ser parecidos en todas las clases, cada grupo hace su presentación y defensa de su propia posición de una manera en general tan convincente que hace dudar de la verdades absolutas. Pero por encima de todo, lo más válido de esta actividad es la posibilidad de que los estudiantes interpreten, y a vez se cuestionen las visiones unilaterales de un mismo asunto.

Conclusión

Para resumir, podemos terminar diciendo que creemos que esta metodología basada en las imágenes –en sí mismas unas poderosísimas narrativas– constituyen una buena herramienta para la enseñanza de la cultura y de la historia. Las imágenes atraen más a los jóvenes estudiantes que los textos escritos ya

que éstos se sienten más motivados para analizar y de-construir la historia de una manera que está más en sintonía con la cultura de la imagen que predomina en la época contemporánea. También, y aunque las fotografías fueran o no pensadas y/o manipuladas con intención de servir de propaganda, esto no es obstáculo para quitarles el mérito que tienen y es que muestran una verdad incontestable: la cantidad de españoles que lucharon y que murieron por defender sus ideas. Lo que está claro es que ningún cartel habla con una sola voz, y estos pueden ser interpretados de diversas maneras según el bagaje social y cultural de quienes las analizan. Como docente, últimamente me conformo con pensar que este análisis de la Guerra Civil española habrá valido la pena si al menos he conseguido inculcar en mis estudiantes la capacidad de pensar críticamente.[18]

BIBLIOGRAFIA

Carteles republicanos de la guerra civil: http://www.guerracivil.org/Carteles/Index.htm, accesado 24 octubre 2014-10-25

Casanova, Julián; Preston, Paul. (2008) *La Guerra civil española*. Pablo Iglesias, Madrid.

Clark, Toby. (2001) *Arte y propaganda en el siglo XX*. Akal, Madrid.

De Diego, Estrella. "La imagen que narra" en: *El País*, 14 de noviembre, Madrid 2009. http://elpais.com/diario/2009/11/14/babelia/1258161149_8502 (Consultado en línea: 21 de septiembre 2014).

Ed. Fundación Pablo Iglesias. (2008). *Carteles de la Guerra*. Pablo Iglesias, Madrid.

Ed. Museo Nacional Reina Sofia. (1999). *Heart of Spain. Robert Capa's Photographs of the Spanish Civil War*. Madrid.

Grimau, Carmen. (1979). *El cartel republicano en la Guerra Civil*. Cátedra, Madrid.

Lefebvre, Michel. (2013). *Guerra Gráfica*. Planeta, Lunwerg, Madrid.

Pingree, Geoffrey B. "The Documentary Dilemma and the Spanish Civil War" en: Valis, Noël (2007). *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. The Modern Language Association of America, New York, pp. 305-316.

SBHAC. Sociedad Benéfica de Historiadores aficionados y creadores): http://www.sbhac.net/Republica/Imagenes/ImGCe.htm, accesada el 24 de octubre 2014

Vernon, Kathleen M.: "Iconography of the Nationalist Cause", en Valis, Noël. (2007). *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. The Modern Language Association of America, New York, pp 289-304.

Wasson, Curtis.: "Photography and the Spanish Civil War", en Valis, Noël (2007). *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. The Modern Language Association of America, New York, pp. 317-327.

Observación flotante como herramienta metodológica para el estudio de producción audiovisual amateur publicada en el portal YouTube

Adriana Marcela Moreno Acosta[1]

Ir al **Resumen/Abstract**

Homecasting

El termino *Homecasting* fue propuesto por Van Dijck (2007) para nombrar a la producción *amateur* de contenidos audiovisuales publicada en Internet; en un texto en el cual se hace referencia a las labores «no pagas» realizadas por los usuarios en Internet quienes habrían dejado de ser simples consumidores para convertirse en *you-sers*, la autora propone ir un poco más allá del denominado *postbroadcasting* y pensar una reflexión de estos fenómenos desde las practicas, intentando propiciar un debate en términos de cultura en lo que tiene que ver con las producciones audiovisuales de los usuarios en Internet, teniendo en cuenta que espectadores, consumidores y usuarios, constituirían distintas categorías culturales con diferentes tipos de agencia.

Con base en las experiencias a lo largo de la planificación y desarrollo de un proyecto de tesis doctoral acerca del *Homecasting*, dentro del cual se propuso la metáfora urbana como principio teórico-metodológico y la observación flotante como técnica específica para la indagación, se presentaran aquí algunos de los lineamientos de la propuesta metodológica para un estudio de caso exploratorio en donde se conjugaron conceptos provenientes de los Estudios Visuales, la Antropología Urbana, la Sociología de la Tecnología y los Estudios de Comunicación. Se busca reflexionar alrededor de la ineludible tarea de pensar en otras posibilidades metodológicas, entendiendo que el diseño de las metodologías para estudiar lo visual-digital en términos complejos es un interesante reto que hará necesario y más frecuente un verdadero trabajo multidisciplinar. Cruces entre la ingeniería, las ciencias naturales, la antropología, el arte, la comunicación, el diseño, la ciencias económicas y políticas, serán indispensables para intentar construir mapas que nos brinden panoramas más abiertos pero al mismo tiempo más profundos de las sociedades actuales, atravesadas por grandes cambios como el de la digitalización de los procesos para crear, producir y compartir imágenes.

Homecasting: Visualidades contemporáneas. Acerca de contenidos audiovisuales de producción casera publicados en el portal YouTube, es el titulo del proyecto de tesis doctoral desarrollado por la autora de este artículo durante los años 2009 a 2013; el proyecto buscó aportar en la definición y delimitación del fenómeno del *Homecastig* a través de un estudio de caso en el cual se describieron y analizaron ejemplos específicos relacionados con sujetos, objetos y prácticas, en torno a la producción casera audiovisual alojada en el portal YouTube. El proyecto propone aplicar algunos conceptos y metodologías del estudio de la vida cotidiana y la antropología urbana al estudio de las interacciones en Internet, planteando una mirada transversal, que enfatiza en que lo audiovisual está en el centro de los cambios en el sentido de las experiencias estéticas contemporáneas, pero que dichos cambios no pueden ser analizados, descritos, ni comprendidos utilizando únicamente las herramientas con las cuales se ha estudiado tradicionalmente lo audiovisual.

Los Estudios Visuales, al proponer abrir los campos disciplinares más allá de las teorías y metodologías asociadas históricamente con el estudio de las imágenes, nos invitan a pensar desde otros lugares los cambios recientes en la imagen,

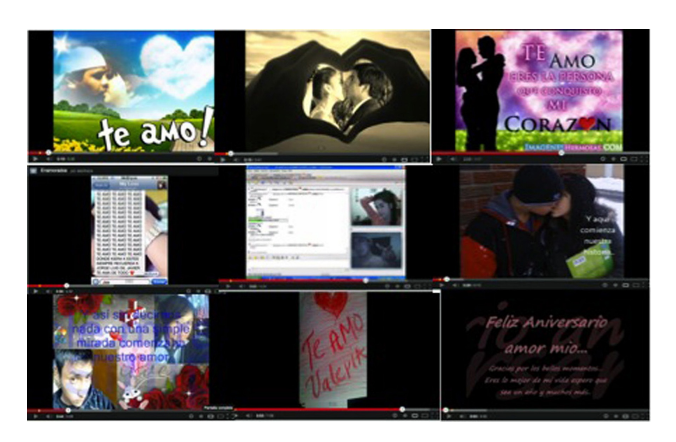
específicamente la imagen digital planteada en este caso como clave de lectura para acercase al *Homecasting*. A continuación se presentarán algunos elementos importantes de la propuesta metodológica del proyecto acerca del *Homecasting*, propuesta enmarcada en el estudio de las visualidades contemporáneas, pero que toma herramientas provenientes de otras disciplinas para estudiar casos de producción audiovisual *amateur* que circulan actualmente en Internet. Se describirá específicamente el uso de la observación flotante como una técnica apropiada para observar y describir procesos y relaciones que permitan entender las complejidades de la producción, distribución y circulación de contenidos audiovisuales actualmente, entendiendo que el estudio de estas nuevas visualidades no podría pensarse reducido a una sola disciplina o a una descripción y análisis en términos meramente formales, pues evidentemente la digitalización de los procesos de la visualidad ha marcado un punto de quiebre en la producción de imágenes y es justamente a partir de estos cambios sociales y culturales que surgen practicas audiovisuales como el *Homecasting*.

Entramado sociotécnico

Internet se erige actualmente como el corazón de un nuevo

paradigma sociotécnico que constituye buena parte de la forma material de nuestras vidas y de nuestras maneras de relación, de trabajo y de comunicación. Lo que está ocurriendo es que la socialidad se está transformando mediante lo que algunos llaman la privatización de la socialidad, que es la sociabilidad entre personas que construyen lazos electivos (Castells, 2000: 11). Se trata de pensar, quizás en el sentido propuesto por la microsociología, en el momento aparentemente ordinario y rutinario como estructura de la vida cotidiana, no para intentar establecer pautas de relación únicas y constantes entre la experiencia individual y la estructura social, sino mas bien para resaltar su carácter siempre emergente y cambiante, reflexionando finalmente, acerca de cómo en lo micro se evidencia lo inestable y mutable del propio orden social. Sería posible por ejemplo, considerar al portal YouTube como lugar actual de permanente construcción de documentos y memorias colectivas audiovisuales y textuales, generadas principalmente por los *yousers*: creadores que no se asumen a sí mismos como tal y que han desarrollado procesos de enseñanza/aprendizaje a partir del acceso individual a los aparatos para grabar y editar audio y video, así como a experiencias personales de experimentación con el denominado lenguaje audiovisual. Este

panorama nos permite reflexionar entre otras cuestiones acerca de la inevitable revisión a muchas definiciones relacionadas con la figura del creador y con los procesos mismos de crear y/o documentar; lo que consideramos un documento en términos históricos y de memoria, lo que aportan estas piezas audiovisuales *amateur* más allá de una posible valoración en términos formales, resaltando que desde este punto de vista, las producciones *Homecasting* deben ser entendidas no solo a partir de consideraciones audiovisuales y/o estéticas si no también como relevantes construcciones culturales contemporáneas. Desde esta perspectiva, estudiar el *Homecasting* es solo una puerta de entrada para pensar en las variaciones que esta ocasionando la digitalización de los procesos, desde los más simples hasta los más complejos; considerables transformaciones que han llevado también a la eclosión de grandes volúmenes de información (textual, visual, sonora) y a importantes transformaciones en los procesos de enseñanza/aprendizaje.



La instrumentalización de las diversas tecnologías «de» y «en» Internet han llevado incluso a repensar los procesos mismos de producción de los datos empíricos en la investigación, lo cual ha permitido cuestionar y reflexionar también sobre las implicaciones que tienen para la producción de datos de investigación en Internet cuestiones como la co-presencia, la temporalidad, el anonimato o no del investigador, entre otros, de manera que internet se ha convertido también en un espacio para la reflexión sobre las técnicas y métodos de investigación mismos (Estallella & Ardevol, 2011).

La Sociología de la Tecnología en un periodo de tiempo relativamente corto, ha producido un gran numero de estudios de caso y ha logrado incluir interesantes puntos de vista acerca de los procesos de co-producción y/o interacción entre sociedad y tecnología, al considerar que tecnología y sociedad se co-producen continuamente, entendiendo que tanto los sujetos

como los objetos, naturales o técnicos, son justamente eso, una construcción, un tejido. La sociología de la tecnología pone el énfasis en los procesos de configuración social, planteando que más que el binomio tecnología-sociedad deberíamos pensar en el binomio tecnologías-relaciones sociales (Aibar, 1996:160), entendiendo que no hay algo que pueda definirse dentro del ejercicio como meramente social contrapuesto a algo meramente técnico, por lo que dada la imposibilidad de diseccionar este tejido entre lo técnico, lo social, lo científico y lo tecnológico, se acude al termino de lo sociotécnico para englobar dicha totalidad, ya que se asume que lo técnico esta socialmente construido y lo social está a su vez técnicamente construido (Bijker, 1992). Los dispositivos tecnológicos, los objetos, no están solamente para cumplir con una tarea específica, en muchos casos meramente utilitaria. Un buen numero de los procesos de creación audiovisual no profesionales están inmersos en la cotidianidad y en ese sentido, los tejidos sociotécnicos son tan densos, tan profundos, que ya no podemos deshacerlos, ni siquiera para analizarlos; se trata entonces de un tejido que podemos explorar pero que no podemos separar para estudiarlo, ese es el denominado entramado sociotécnico y es allí en donde tiene lugar buena

parte de la producción actual de imágenes y sonidos.

Se trata entonces de aportar a la complejidad teórica del entramado sociotécnico, alentando la construcción de otros conceptos para salir de los dualismos hombre/maquina, natural/artificial, real/virtual, profesional/*amateur*; así cómo detenerse en los procesos a través de los cuales lo técnico impregna también las relaciones de poder, pues no tendría sentido simplemente describir o celebrar las supuestas ventajas o bondades de la técnica sino pensarla como proceso social inserto en complejas relaciones en donde se dan interesantes tensiones, por ejemplo y para el caso del *Homecasting*, en cuanto a las posibilidades creativas de la producción audiovisual no profesional, las cuales aunque de otras maneras, parecieran seguir siendo orientadas, manipuladas y/o moldeadas por las grandes industrias del ocio y el entretenimiento. (Link 1)[2]

Esta propuesta de análisis a un fenómeno aparentemente simple, cotidiano y banal, como podría considerarse a primera vista la producción *amateur* de contenidos audiovisuales publicados en el portal YouTube, tiene un carácter polisémico y esta cimentada en un profundo interés en la metáfora cartográfica, en lo micro; a través del convencimiento de que la

red (Internet) no puede ser comprendida ni como un escenario vacío, ni tampoco como un modelo jerárquico, sino mas bien como un espacio heterogéneo, producido por una trama de interacciones complejas dentro de la cambiante textura de las prácticas sociales y que por otra parte, estos enfoques permitirán que los Estudios Visuales vayan cumpliendo con su objetivo de configurarse cómo una nueva teoría para asumir el estudio de lo visual, como un proyecto crítico de abordaje de la complejidad, desarrollo y efectos de las prácticas productoras de significado cultural difundido a través de mediaciones, soportes y formatos de carácter visual (Brea, 2005), un proyecto cuya riqueza esté en no descartar nada, en no negar nada, sino en intentar asegurar el máximo de matices y densidades para construir una mirada analítica sobre los fenómenos, sabiendo que ni el objeto de estudio ni quien lo estudia es inocente o neutro en relación con el mundo en el que se constituye.

Observación flotante

Durante la segunda mitad del siglo XX la antropóloga francesa Colette Pétonnet piensa y delinea una forma de observar la ciudad que fuera compatible con el movimiento incesante, la

circulación incontrolable y el anonimato: La observación flotante. Se trata de una técnica centrada en estar disponible, no enfocar la atención en un objeto preciso, sino al contrario, dejarla «flotar» para que no haya filtro, no haya *a-priori*, hasta que aparezcan algunos puntos de referencia y de convergencia, en los que se encuentren ciertas reglas subyacentes. La observación flotante consistirá en «deambular» por la ciudad sin meta precisa y dejarse llevar por los encuentros del momento, o sea, tener la mirada distante pero al mismo tiempo disponible independientemente de la circunstancia (Petonnet, 1982). Para hacer las anotaciones de la observación se propone un cruce con el lenguaje literario que registre lo fragmentario y lo fugaz, ejercitando la percepción aguda y atenta, se trata casi de una *paseología* (aquella ciencia que estudia los paisajes recorridos a pie), dejándose llevar más por los sentidos que por las piernas.

El proyecto acerca del *Homecasting* no podría pensarse a partir de estructuras y normas estáticas que permitieran al investigador preestablecer hipótesis para ser comprobadas, más bien se sustituye esta idea por el concepto de proceso, en donde lo social y lo audiovisual entendidos como parte del entramado sociotécnico, están en las prácticas y en continua construcción. De esta manera, la propuesta requiere

necesariamente de la descripción, entendiendo que describir una situación es también construirla, planteando así una equivalencia entre la comprensión y la expresión, lo que desembocará en acercamientos cualitativos de campo apoyados en ejercicios etnográficos de tipo reflexivo. Para el caso de la web, la experiencia del movimiento que ya ha sido aprehendida en los recorridos cotidianos se reproduce en Internet, pues puede pensarse al ciberespacio como una gran ciudad cosmopolita donde las distancias existen pero se miden de otras maneras, así los recorridos no se dan a un nivel físico si no más bien a un nivel fenomenológico (Neve, 2007).

El trabajo de Cristhine Hine (2000) nos recuerda que la presencia es la base de la etnografía clásica, mientras las interacciones son la base de la etnografía virtual. De esta manera, la apropiación de los espacios en Internet estaría dada por las formas de recorrer, habitar y usar dichos espacios. Hine (2000) propone Internet como cultura y al mismo tiempo como artefacto cultural producido socialmente, el cual adquiere sentido a través de su uso, lo que hace que más allá de las características técnicas sean los *sentidos de uso* los que generan allí significados sociales.

A partir de las variables sujeto, objeto y practica, la propuesta metodológica del proyecto para estudiar el *Homecasting* hace énfasis en la necesidad de aproximarse al estudio de las visualidades contemporáneas utilizando herramientas que vayan más allá del mero análisis formal (en este caso en términos audiovisuales) y que piensen la visualidad justamente a partir de los conceptos de proceso y relación al interior de un entramado socio-técnico. Los estudios más tradicionales en torno al audiovisual se centrarían en el objeto, es decir, en la obra, en la pieza audiovisual; en este caso se propone la triada: sujeto, objeto, practica, sus relaciones y procesos, como indispensable para intentar entender la complejidad del *Homecasting* como practica cultural. Teniendo en cuenta estas características, el enfoque de análisis no podría ser estático y convertirse en una receta de rigurosas fases, que pasan de lo analítico a lo sintético en busca de una única verdad, sino que, sin desconocer estos procesos, comportaran más bien un trabajo de observación e interpretación constantes, entendiendo la investigación como un proceso de creatividad reflexivo, pues tal como lo anotan Galindo y González (1994), la versión única es útil pero reducida, mientras que la multiplicidad de versiones aunque

probablemente menos útiles, enriquecen el sentido, importante a la hora de pensar como abordar el asunto metodológico acerca del conocimiento de lo que denominamos cultura, teniendo en cuenta que este es sobretodo, un asunto de sentidos.

Hannerz (1986), nos recuerda como este tipo de relaciones inmersas en la cotidianidad (de lo urbano para el caso de Hannerz o de lo virtual para este caso), casi siempre se piensan como efímeras, fugaces y por lo tanto poco importantes, sin tener en cuenta que precisamente este tipo de interacciones, (como las que la mayoría del tiempo suceden en Internet) reflejarían como a través de los contactos transitorios, se producirían en la estructura social movimientos y encuentros, resultado del manejo de roles y relaciones por parte de los individuos. En este sentido se introduce el concepto de la «fluidez de la vida urbana», el cual permitiría una interpretación relacional de la ciudad y que bien podría aplicarse al estudio de la «fluidez de la vida virtual» asumiendo que si bien podríamos pensar en sujetos inmersos conformemente dentro de una estructura, es inevitable encontrarnos con individuos constantemente escrutadores de su entorno, combinando y recombinando roles y redes.

Eduardo Neve (2007) analiza algunos conceptos que resultan pertinentes para desarrollar una propuesta metodológica de observación en Internet y propone una adaptación de la técnica de la observación flotante propuesta originalmente por Pétonnet. La observación flotante se presenta entonces como una aproximación activa y crítica, que aunque no focaliza de inicio la mirada, está atenta a las dinámicas de interacción, de manera que orienta al investigador a participar en los contextos digitales de diversas maneras (Neve, 2007). Sería limitado ver a Internet en términos etnográficos, como medio para hacer entrevistas o encuestas únicamente (pues sería reducirlo a una versión más sofisticada del teléfono). La observación flotante es vista entonces como una metodología que dada su apertura a la fluidez y el dinamismo, puede ser una aproximación interpretativa relevante en los estudios de lo digital, en donde es necesario pensar en metodologías que hagan énfasis en la interpretación de los plexos de sentido de las redes sociales digitalizadas que se encuentran en el constante dinamismo (Neve, 2007).

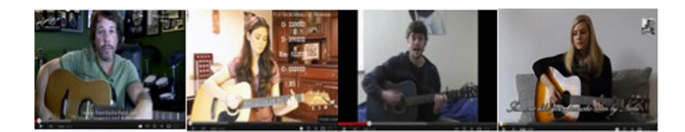
La denominada escuela de Chicago, empleó la observación participante unida al concepto de interacción simbólica como eje

fundamental para dar cuenta de la actividad urbana. Se propone entonces, pensar los acercamientos a estos entornos de producción audiovisual desde el concepto de la interacción simbólica, en donde lo que el investigador encontraría no sería una serie de datos, sino un orden negociado, temporal y frágil, el cual es construido permanentemente y debe ser descrito en busca del sentido. De esta manera, las acciones son constantemente interpretadas en términos de su contexto y el contexto a su vez se comprende como lo que es a través de las acciones. Se trata de pensar que el orden social se produce local e interaccionalmente, esta organizado naturalmente y es reflexivamente descriptible (Coulon, 1988). Este abordaje por su carácter fluido y descriptivo no resulta para nada más fácil o de menor complejidad que uno más esquemático, o que uno basado en lo meramente formal, todo lo contrario, pues se enfrenta justamente el reto de lograr a través de la observación de lo aparentemente cotidiano y efímero y con las herramientas de un narrador-investigador adentrarse y dar cuenta de la complejidad del entramado sociotécnico.

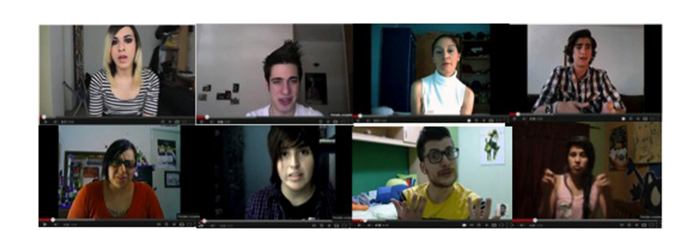
Una diferencia importante con la observación flotante originalmente propuesta por Pétonnet y que convierte este tipo de proyectos en un interesante campo de acción para

investigadores de lo visual, es que en los espacios digitales no se «ve» a las otras personas mas que cuando se exteriorizan a través de sus discursos digitalizados: textos escritos, imágenes, videos, sonidos. Por lo tanto, la propuesta de Neve (2007) enfatiza en la necesidad de prestar particular atención a lo invisible, pues una parte importante de la construcción de significado sucede allí, en lo visual y lo sonoro. Para la observación flotante aproximarse a lo invisible requiere de un gran esfuerzo interpretativo para intentar entender lo que se ve desde la idea de lo «borroso», es decir, otro orden explicativo, conceptos difusos, correlaciones, metáforas que conectan lo descriptible con lo indescriptible, en fin, una aproximación si se quiere más plástica que vuelva relevante lo aparentemente irrelevante. De cualquier manera hay que recordar que incluso la propuesta original de Pétonnet no apuntaba a una observación de incansable movimiento, sino que proponía que en el momento en que se encontraran tramas de sentido para observar e interpretar, el investigador decidiría si enfocar su mirada y sus sentidos hacia ciertas subredes (Neve, 2007). En la experiencia personal, para encontrar esas tramas que permitían adentrarse en subredes dentro de los recorridos fue indispensable el uso de las etiquetas o *tags* como una especie

de claves para la orientación que permitieron guiarse al interior del portal YouTube.



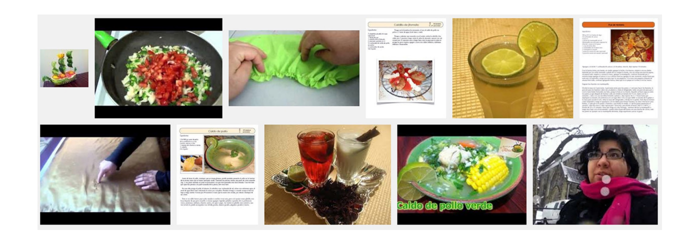
Uno de los aportes de este proyecto a la consolidación del uso de la observación flotante como herramienta metodológica en estudios exploratorios al interior de entornos de producción de contenidos audiovisuales virtuales, estaría en incorporar como estrategia para guiar los recorridos el uso de las etiquetas o *tags*; dicho uso fue surgiendo como necesario a medida que se avanzaba en los recorridos en donde las etiquetas se convirtieron en un tipo de orientación o pistas para dirigir el «andar» por el portal.



Siguiendo con la metáfora urbana, los *tags* actuarían como una especie de nombres de las calles por las que uno decide emprender el recorrido y al caminar por esas calles, se puede ir observando y deteniéndose en los lugares que se estimen convenientes, pudiendo gracias a los *tags* y como si de un mapa se tratara, reconstruir el camino andado.

La figura del *flâneur* como ejemplificación del surgimiento de nuevas temporalidades en las ciudades modernas, sirve para pensar en estos paseantes de los espacios virtuales en donde al igual que en las ciudades del siglo XIX y XX las mercancías están expuestas para ser observadas, llevando al paseante a una desconocida y atractiva sensación de deseo, que tanto antes como ahora, no es más que el deseo del consumo. Al igual que con los cambios que se produjeron al introducir la luz eléctrica en las ciudades cuando la iluminación rompió la idea de la ciudad ensombrecida, ajena al ciudadano, para evidenciarse ante éste, en perpetua exposición y aparente transparencia (Hernández, 2010: en línea) estos flujos continuos, este *on-line* constante, este no poder desconectarse, trastoca en formas similares la discontinuidad de los ritmos; como la luz eléctrica en las calles de las ciudades modernas hizo que estas se convirtieran en ciudades que nunca dormían, ahora vivimos también una suerte de *continuum consustancial*, un vuelco en la temporalidad del sujeto producido por éste régimen de deslumbramiento permanente (Virilio, 1990) lo que obliga a los sujetos a estar actualizándose constantemente para ir adaptándose ante la incesante producción de lo nuevo. Pero, ¿qué pasa cuando es justamente el flujo de lo banal y lo

cotidiano lo que nos acerca al goce estético?, ¿nos enfrentamos a una cotidianidad hecha, actuada, construida y puesta en escena para ser pública y, a la manera del *reality* televisivo, conquistar al auditorio expectante?, ¿cuáles son los cambios que se están generando gracias a la explosión y posicionamiento de estos nuevos espacios biográficos y auto-narrativos visuales y audiovisuales?, ¿es realmente lo íntimo lo que se muestra en este tipo de producciones? ¿no se trata más bien de una cuidada puesta en escena del yo? y por ultimo, ¿podría hablarse de ellos como rasgo constitutivo de las sociedades contemporáneas? (Link 2)



La imagen electrónica como clave de lectura

Más allá del trillado argumento de que nos encontramos en un momento dominado por los medios de comunicación y la imagen, los Estudios Visuales se erigen como un interesante campo de estudio contemporáneo en la medida en que ellos son el resultado de un largo proceso durante el cual, desde

múltiples lugares, se formularon preguntas acerca de qué es y cómo se constituye lo que hemos denominado visual. Como todo proyecto en construcción los debates entre teóricos provenientes tanto de la Historia y la Teoría del Arte como de los mismos que adhieren al proyecto de los Estudios Visuales apoyando y/o criticando ciertas posturas no se han hecho esperar, algunos de los diálogos más interesantes se han dado justamente a la hora de intentar delimitar objetos de estudio y posibles metodologías (por ejemplo el debate desencadeno en su momento y que sigue suscitando hasta nuestros días el artículo *El esencialismo visual y el objeto de la cultura visual* de Mieke Bal, escrito originalmente como parte del primer numero del *Journal of Visual Culture*) sin embargo, el cambio de paradigma en la Historia del Arte y la Estética que plantean los Estudios Visuales, seria solo el principio de los caminos abiertos, pues el hecho de pensar necesariamente desde lo transdisciplinar en desarrollar herramientas para afrontar críticamente la producción cultural asociada a las practicas del ver, convierte la visualidad en uno de los más interesantes campos del pensamiento contemporáneo, encontrando en el estudio de las producciones culturales cimentadas en la visualidad, áreas fértiles para este tipo de análisis.

Definir estos conceptos se considera importante en la medida en que permite establecer posturas sobre las cuales sería posible abordar futuras investigaciones centradas en expresiones/creaciones de carácter audiovisual en Internet y las variaciones que dichos procesos estén generando en lo que históricamente se ha denominado la experiencia estética. Se plantea aquí que estamos frente a variaciones no solo en los procesos de creación sino en las experiencias estéticas mismas, en Internet se trata de experiencias basadas en lo colectivo, lo transversal, la reutilización y la mezcla, las cuales implican variaciones también en los sentidos de lo social en sociedades altamente definidas por su carácter digital y por el cambio a gran escala en los modos de producción, distribución y utilización no solo de las imágenes si no del conocimiento mismo.

Proponer entonces a la imagen electrónica como clave de lectura para estudiar el entramado sociotécnico a partir de las variables sujeto/objeto/practica y no de un análisis formal centrado solamente en los objetos, tiene que ver justamente con entender y dar valor a estas nuevas formas de asumir lo visual, no como algo que se interpreta, que se lee por ojos expertos, como un accesorio o un ornato, si no en la necesidad

de pensar el estudio de las visualidades contemporáneas como indispensable para entender la complejidad del entramado sociotécnico y la producción actual del conocimiento, mucho más cuando los proyectos intenten describir y analizar procesos y relaciones directamente asociados con la producción de imágenes digitales.

Se trata de las imágenes a través de un nuevo estatuto, dentro de un nuevo régimen y de entender la producción simbólica como uno de los ejes fundamentales de la creación de sentidos en las sociedades actuales. Así, los estudios de la visualidad, no solo proclamarían un nuevo estatuto de lo visual sino intentarían asumir sus posibilidades de acción critica, haciendo un llamado ya no solo para revisar las imágenes tratando de leerlas, decodificarlas, convertirlas y/o equipararlas al texto, ver lo que representan, o pensando los creadores a partir de la idea del «genio creativo» sino para detenerse en la mirada, en los procesos y las relaciones que lo visual provoca actualmente, comenzando por reflexionar sobre la manera misma como nos acercamos a lo visual contemporáneo, prestando especial atención al análisis de los elementos constitutivos en los procesos de creación de significado al interior de la denominada cultura visual (Brea, 2005). De ahí la

importancia de seguir pensando en el papel que juegan las imágenes digitales, cuando ya no podemos hablar tanto de ellas como patrimonio, evidencia, obra y/o archivo, si no que las comenzamos a entender necesaria e irremediablemente como herramientas de interacción, principio de acción comunicativa y proceso relacional.

La metáfora urbana como posibilidad de interpretación.

Edward Soja (1989) bajo el sugerente título de *geografías posmodernas*, nos presenta hacia finales del siglo pasado la ciudad vista como un espacio de flujos, como escenario de los procesos de producción ligados a transformaciones culturales, sociales y económicas. Hay macro y micro, pero también mezo, las grandes teorías son necesarias pero al mismo tiempo se debe estudiar la vida cotidiana; la manera en la cual se vinculan lo macro y lo micro es bajo la noción del espacio social de la producción. La propuesta metodológica con la herramienta de la observación flotante asume que es posible pensar en las producciones audiovisuales en Internet construyendo una metáfora de lo urbano, pues al igual que en su momento con las ciudades, resulta importante plantearse la necesidad de pensar esta red, Internet, desde lo orgánico más que desde lo

planificado y creado, Internet como un lugar de encuentro de múltiples subjetividades, cómo el producto de complejas interrelaciones, en donde los elementos tangibles e intangibles representan hechos culturales, un espacio cuya comprensión solo se alcanza a través de la observación y el conocimiento de quienes lo habitan, de estos caminantes anónimos que pasean por las denominadas autopistas de la información, quienes sin duda van construyendo en la medida de su habitar. Una red cuya esencia misma la hace incalculable, infinita, quizás confusa, cargada de interrogantes y misterios, una red que se transforma constantemente convirtiéndose al igual que la gran ciudad en un lugar sugerente, convocante, lleno de significados, con complejos sistemas de relaciones, y episodios de interacción e interdependencia entre sus habitantes, en donde las imágenes, los sonidos y los textos, al constituirse en las formas de la visibilidad, juegan un papel primordial. Es justamente desde esta perspectiva que el trabajo etnográfico aplicado al estudio de lo audiovisual puede ser protagonista.

Son justamente esas prácticas micro, singulares, de cierta manera efímeras, las prácticas de todos los días, las que permiten que en lo cotidiano podamos hablar de la construcción de una experiencia individual de la vida social, (expresada en

Internet a través de discursos digitalizados: visuales, sonoros, textuales) pues tanto en el habitar urbano como en el que podríamos denominar el habitar virtual, es justamente a partir de la relación entre una dimensión social y una dimensión subjetiva, en la tensión entre la repetición y la ruptura, lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo, que surge la materialidad de prácticas como el *Homecasting* las cuales por lo tanto, no podrían entenderse simplemente a partir de desgloses en términos de formas y contenidos. Una vez más, los postulados de los Estudios Visuales encuentran asidero, pues justamente a partir de reconocer la complejidad de las visualidades contemporáneas y la necesidad de trabajar con otras herramientas teóricas y metodológicas es como el campo puede nutrirse.

Esta construcción que toma elementos de diversas disciplinas y que se alimenta de otras experiencias de investigación, constituye una apuesta trazada en un momento de cimentación del campo de los estudios centrados en lo tecnológico, en donde desde múltiples lugares y con diversas herramientas se intentan construir consensos y se experimenta con procesos teóricos y metodológicos, en donde los investigadores de los fenómenos visuales y audiovisuales

estamos llamados a participar activamente.

Si la construcción de Internet como lugar de interacción esta estrechamente ligada con procesos subjetivos, pues los sujetos, al igual que como lo hicieron con en su momento en las grandes urbes, no solo experimentan la red sino que interactúan con ella dialógicamente, apropiándola, será precisamente en estos «espacios públicos» como las redes sociales o los portales para compartir contenidos (discursos digitalizados: imágenes, sonidos, textos) donde justamente encontraríamos los escenarios en donde tiene lugar «la vida en Internet», en los cuales sería posible explorar la complejidad de lo múltiple. Así las cosas, será necesario conocer, describir y analizar estos otros espacios públicos, para intentar entender la vida online y las formas contemporáneas de la producción de visualidad, conociendo primero su composición evidente para a partir de ella avanzar en dirección del sentido. En esta medida, el ejercicio de recorrer para describir estos nuevos espacios y sus particularidades, resulta absolutamente necesario a la hora de comprender que tipo de discursos digitalizados (sonoros, visuales, textuales) son creados y puestos a circular, pero también que tipo de conocimiento y que tipo de sujetos se están construyendo a partir de estos procesos.

Bibliografía

Aibar, Eduard. “La vida social de las máquinas: orígenes, desarrollo y perspectivas actuales en la sociología de la tecnología”, en: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* Nº76, 1996, pp.141-170.

Bal, Mieke. “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales”, en: *Revista Estudios Visuales*, numero 2, 2004. Disponible en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm. Consultado en línea: enero, 2013.

Bijker, W y Law, J. (Eds.) (1992) *Shaping technology / building society: studies in sociotechnical change*. MIT Press, Cambridge.

Brea, José Luis (ed). (2005). *Estudios Visuales La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ediciones Akal S.A., Madrid.

Castells, Manuel. “Internet y la sociedad en red” Conferencia de presentación del programa de doctorado sobre la sociedad de la información y el conocimiento. Universidad Oberta de Cataluña 07 -10- 2000.

Coulon, Alain (1988). *La etnometodología*. Ediciones Cátedra S.A., Madrid.

De Certeau, Michael (1996). *La invención de lo cotidiano*, Vol. 1 Artes de hacer. Universidad Iberoamericana, México.

Estalella, Adolfo; Ardévol, Elisenda. "e-research: desafíos y oportunidades para las ciencias sociales", en: *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, Vol 18, Num 55, 2011, pp. 87-111.

Galindo, Jesús; González, Jorge (coord). (1994). *Metodología y Cultura*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Goffman, Erving (1979). *Relaciones en público: microestudios del orden público*. Alianza Editorial. Madrid.

Hannerz, Ulf (1986). *Exploración de la ciudad*. Fondo de cultura económica, Madrid.

Hernández, Miguel. "El descredito de la visión. Pasaje urbano, fotografía y verdad", en: *Revista La Fuga*, Dossier: Lugares y Perspectivas de la Teoría. 2010. Disponible en: http://www.lafuga.cl/el-descredito-de-la-vision/326. Consultado en línea: junio 2013.

Hine, Christine (2000). *Etnografía Virtual*. Editorial UOC, Barcelona.

Neve, Eduardo. “Exploración de espacios y lugares digitales a través de la observación flotante. Una propuesta metodológica” en: *Mora, Martín (Coord.) (2007) Entre Escotomas y Fosfenos*. Editorial UOC. España., pp. 179–194.

Pétonnet, Colette. “L’observation flottante. L’exemple d’un cimetière parisien” , en: *L’Homme*, vol. 22, N°4, 1982, pp. 37-47.

Soja, Edward. W (1989). *Postmodern geographies. The reassertion of space in critical social theory*. Verso Press, Londres.

Van Dijck, José (2007). *Television 2.0: YouTube and the Emergence of Homecasting*. University of Amsterdam, Media in Transition International Conference, MIT. Amsterdam.

Virilio, Paul. “El ultimo vehículo”. En: *Videoculturas de fin de siglo*. Cátedra, Madrid., pp. 37-46.

Imagen autorizada: el arte posible en la dictadura de Augusto Pinochet

Lucy Quezada[1] y Katherine Ávalos[2]

Resumen

La dictadura militar chilena establecida en 1973 tuvo un impacto a nivel político, social y también artístico. Si bien la Junta Militar no tuvo un plan cultural de orden programático, detectamos la voluntad de hacer circular un tipo particular de imágenes. Algunas exposiciones organizadas por la institucionalidad caracterizan un período marcado por la censura y el patriotismo, resaltando la pintura de paisaje, de batallas y héroes militares, con el fin de exaltar las tradiciones nacionales. A la luz de estas exposiciones, exploramos la construcción de un imaginario estético instrumentalizador y de concientización político visual, que ilustró conceptos como unión y prosperidad nacional.

Abstract

The military dictatorship of Chile established in 1973, had an impact not only in the socio-political, but also in the country

artistic scene. Although the Military Junta did not have a specific cultural program agenda, their will of putting certain images in circulation has been detected. Some art exhibitions organized by the artistic Institutions, depicts an era deeply marked by patriotism and censorship. The emphasis on landscapes, battles and military heroes paintings reflected the pride of the national traditions. Taking those art exhibitions into account, we explore the construction of this kind of this intentionally political-visual program that illustrated concepts such as unity and national prosperity.

Narraciones emotivas de la militarización en Colombia

Mtra. Claudia Gordillo[1]

Resumen

Este artículo reflexiona sobre el uso de la imagen como dispositivo de poder durante los gobiernos de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006 y 2006-2010). Específicamente, la propaganda militarista «Los héroes en Colombia, sí existen» del Ejército Nacional. La finalidad de ésta fue disuadir, vincular y cohesionar a los individuos frente a la idea de seguridad que dicho gobierno instauró mediante la Política de Seguridad Democrática. Dicho propósito se desarrolló mediante estrategias de comunicación afectiva, privilegiando mecanismos simbólicos, discursivos y narrativos sobre el discurso sentimentalista de la nación. Este tenía como función persuadir los marcos emotivos de los telespectadores para anular y coartar la reflexión.

Palabras Clave: Imagen, comunicación afectiva, Política de Seguridad Democrática, comunicación política y militarización en Colombia.

Abstract

This article reflects on the use of the image as a power device during the administration periods of president Álvaro Uribe Vélez (2002-2006; 2006-2010) through an analysis of the militaristic propaganda «Los héroes en Colombia, sí existen» (“Heroes in Colombia Do Exist”) by the Colombian National Army. The purpose of this propaganda campaign was to bind and to unite the population around the government's Democratic Security Policy. This purpose was developed through affective communication strategies that privileged symbolic, discursive and narrative mechanisms concerning the sentimental discourse of the nation. The purpose was to persuade the emotional frameworks of TV viewers in order to hinder reflection.

Key words: image, affecting communication, Democratic Security Policy, Polity communication and military in Colombia.

Historia, violencia y visualidad: una aproximación a las prácticas artísticas contemporáneas mexicanas y colombianas

Elena Rosauro[1]

Resumen:

Las historias nacionales de los diferentes países latinoamericanos están atravesadas por violencias que han marcado las relaciones que sus ciudadanos tienen con la memoria y la historicidad. Cadáveres, desaparecidos, experiencias traumáticas y escombros que están también presentes en el arte contemporáneo. En este trabajo analizaremos propuestas artísticas recientes cuya temática gira en torno a la violencia política en Colombia y México. Los artistas estudiados hacen hincapié en la presencia y la materialidad de cuerpos sin vida que han sufrido terribles episodios de violencia. Analizaremos, pues, prácticas artísticas que exploran la dimensión devastadora de la muerte inducida por el poder del otro y la manera en que se confiere sentido a un mundo fracturado por la ausencia y la experiencia del dolor.

Palabras clave: violencia, arte, México, Colombia.

Abstract:

National histories of Latin American countries are pierced by violent manifestations, which have marked the relations that its citizens have in relationship to memory and historicity; corpses, *desaparecidos* (missing persons), traumatic experiences and debris are also present in contemporary arts. This paper will analyze recent artistic proposals that deal with political violence in Colombia and Mexico. These artworks focus on the presence and materiality of dead bodies that have suffered awful violent events. Thus, we will study artistic practices which explore both the devastating dimension of death induced by the power of the other, and the way in which one gives meaning to a world fractured by absence and the experience of pain.

Keywords: violence, art, Mexico, Colombia.

Entre Repúblicas y Monarquía: representaciones visuales de Latinoamérica en la prensa ilustrada argentina y brasileña del siglo XIX.

Rosangela de Jesus Silva[1]

Resumen

La prensa ilustrada jugó un papel importante en la representación de los conflictos en Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XIX. No sólo la desconfianza de las alianzas, sino también los intereses económicos y territoriales, y el lugar que ocupa a nivel internacional un país en comparación con otros países, aparece constantemente en las revistas ilustradas. Estas revistas han creado alegorías que tienen en su composición elementos de la percepción de uno mismo y los demás, así como de su papel en relación con otros países. El presente texto tiene como objetivo presentar y discutir algunas de estas representaciones visuales publicadas en periódicos argentinos y brasileños como *El Mosquito* (1863-1893) y *Revista Illustrada* (1876-1898).

Palabras clave: Prensa ilustrada; América del Sur; Siglo XIX; *El Mosquito*; *Revista Illustrada*;

Abstract

The illustrated press played an important role in the representation of conflicts in Latin America in the second half of the nineteenth century. Not only does distrust with alliances, but also the territorial and economic interests and the place they occupy internationally in comparison with other countries, appear in these magazines. These magazines have created allegories that in their composition have elements of the perception of oneself and others, as well as their role in relation to other countries. This paper aims to present and discuss some of these visual representations published in Argentine and Brazilian newspapers such as *El Mosquito* (1863-1893) and *Revista Illustrada* (1876-1898).

Keywords: Illustrated Press; South American; 19th century; *El Mosquito*; *Revista Illustrada*;

Emergencias de la impronta surrealista en México.
La mirada de Ida Rodríguez Prampolini

María Elena Lucero[1]

Resumen

De modo coetáneo al reconocimiento del muralismo, se desarrollaron en México producciones visuales coincidentes con la poética surrealista. A su llegada en 1938, André Breton promovió una serie de obras que, según su perspectiva, se relacionaban con las bases del surrealismo europeo. La Exposición Internacional de 1940 agrupó a artistas que compartían perfiles tales como espacios con alta carga de fantasía y la preservación de imaginarios personales. La historiadora mexicana Ida Rodríguez Prampolini ha explorado esta coyuntura en su especificidad. Este trabajo procura destacar el enfoque de la autora en el ámbito de la crítica mexicana.

Palabras clave: emergencias – surrealismo – Rodríguez Prampolini.

Abstract

In a contemporary way to the recognition of mural painting, coinciding visual productions were developed in Mexico with surrealistic poetry. Upon his arrival in 1938, André Breton promoted a series of works that, according to his perspective, were related to the foundations of European surrealism. The International Exhibition of 1940 gathered artists who shared profiles such as bursting fantasy spaces and the preservation of personal imaginaries. Mexican historian Ida Rodriguez Prampolini has specifically explored this conjunction. This paper seeks to highlight the approach of the author in the field of Mexican critique.

Keywords: emergencies - Surrealism - Rodriguez Prampolini

Frida Kahlo, el cuerpo encarnado

Dr. Antonio E. de Pedro[1]

Resumen.

El presente texto constituye un acercamiento a la vida y obra de la artista mexicana Frida Kahlo, desde la teoría de la representación y la fenomenología del cuerpo. En este sentido, hacemos un repaso por determinados momentos de su obra pictórica, pero también nos acercamos a las fotografías que le hicieron diversos fotógrafos, y cómo en ellas Frida se convierte en cuerpo-objeto estético.

Palabras clave: Frida Kahlo, fenomenología del cuerpo, arte latinoamericano, arte mexicano

Abstract

The present text is an approach to the life and work of Mexican artist Frida Kahlo, from a standpoint informed by both theory of representation and phenomenology of the body. In this sense, we will review certain moments of her artistic work, and we will also take into account some of the photographs, made by

different photographers, in which Frida appears, becoming an aesthetic body-object.

Keywords: Frida Kahlo, phenomenology of the body, Latin American art, Mexican art

Cine documental:
Entre la dictadura de la Verdad
y la invisibilidad del Otro.

Mtra. Afra Citlalli Mejía Lara[1]

Resumen

¿Es posible dar voz al *Otro* subalterno en el marco de los silenciamientos históricos de ciertos grupos sociales producto de los procesos de conquista del planeta? Diversos autores (Spivak, 1998; Dussel,1999; Mignolo, 2003; Quijano, 2007) han colocado esta pregunta tratando de dar cuenta cómo la matriz cultural de la modernidad ha tenido como consecuencia una serie de procesos de invisibilidad o de visibilidad estigmatizada de ciertos grupos sociales considerados como bárbaros o incivilizados. Al trasladar esta discusión al registro audiovisual de *lo real*, el cual, gracias a su obsesión por la semejanza, enfrenta discusiones similares a las de la ciencia relacionadas con *La Verdad* y la objetivación del otro (Catalá, 2005). En el contexto de la crisis de la modernidad, diversas posturas han cuestionado la existencia misma de la *Verdad* colocando al arte y a la mentira como un espacio de liberación creativa, en la que lo único verdadero es la mirada del autor.

Algunos cineastas de documental han optado por asumir que sus películas son productos abiertamente manipulados a través de los recursos de la cinematografía, en los que la realidad y los *Otros* no son sino insumos poéticos. Haciendo un análisis de la película paradigmática del género documental *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, así como del documental *Moi un noir* de Jean Rouch, nos preguntamos si ésta es la única opción para reaccionar frente a la dictadura de la verdad moderna en la que el Otro pareciera estar condenado a la inferioridad.

Palabras clave: Sujeto subalterno, otredad, documental, Robert Flaherty, Jean Rouch.

Abstract

Is it possible to give voice to the subaltern Other, given the context of the historical silencing of certain social groups, the product of the processes of conquest throughout the world? Many authors (Spivak, 1998; Dussel, 1999; Mignolo, 2003; Quijano, 2007) have asked this question in order to explain how the cultural matrix of modernity has had as a result a series of processes of invisibilization or of stigmatized visibilization of certain social groups considered as barbarians or uncivilized. In

translating this discussion to an audiovisual documentation of what is *real* which, thanks to its obsession with similarity, confronts similar discussions to those pertaining to science relating to *The Truth* and the objectification of the other (Catalá, 2005). In the context of the crisis of modernity, many positions have questioned the existence of that very *Truth*. Placing art and the untruth as the space for creative liberation, in which the only truthful thing is the gaze of the author. Some documentary filmmakers have opted for assuming that their films are products that are openly manipulated via the resources of cinematography, in which the reality and the *Others* are not more than just poetic resources. Analyzing *Nanook of the North* by Robert Flaherty, a paradigmatic documentary film within its genre, and the documentary, *Moi un noir* by Jean Rouch, we ask ourselves if this is the only option for reacting to the authoritarianism of the modern truth, in which the *Other* seems to be condemned to inferiority.

Key words: subaltern subject, otherness, documentary, Robert Flaherty, Jean Rouch.

Una aproximación didáctica a la Guerra civil española (1936-1939) a través de imágenes: fotografía y cartel propagandístico.

Helena Talaya Manso[1]

Resumen

Este trabajo es una aproximación didáctica a la enseñanza de la Guerra civil española a través de las narrativas visuales que el conflicto produjo: especialmente la fotografía de guerra, y los carteles propagandísticos. Al mismo tiempo, se argumenta que la guerra civil fue la primera guerra en ser ampliamente fotografiada, es una reflexión sobre el modo mas idóneo de utilizar estos materiales visuales en la enseñanza del hecho histórico entre los estudiantes no nativos de español a nivel de la enseñanza superior.

Palabras clave: Guerra civil. Fotografía de guerra, carteles propagandísticos.

Abstract

This work is a didactical approach to teach the Spanish Civil War

using as primary text visual materials. Through questions such: What kinds of differences and similarities are there in the presentation of Republican and Nationalist propaganda? This paper analyzes the historical event as the first war to be photographed focusing on the visual representations -specially Photography and Propaganda posters using during the conflict. At the same time, is a reflection of which approaches should be used in dealing with such materials among the students of Spanish language at the first years of College level.

Key Words: Spanish Civil War, Photography, Graphic Propaganda.

Observación flotante como herramienta metodológica para el estudio de producción audiovisual amateur publicada en el portal YouTube

Adriana Marcela Moreno Acosta[1]

Resumen

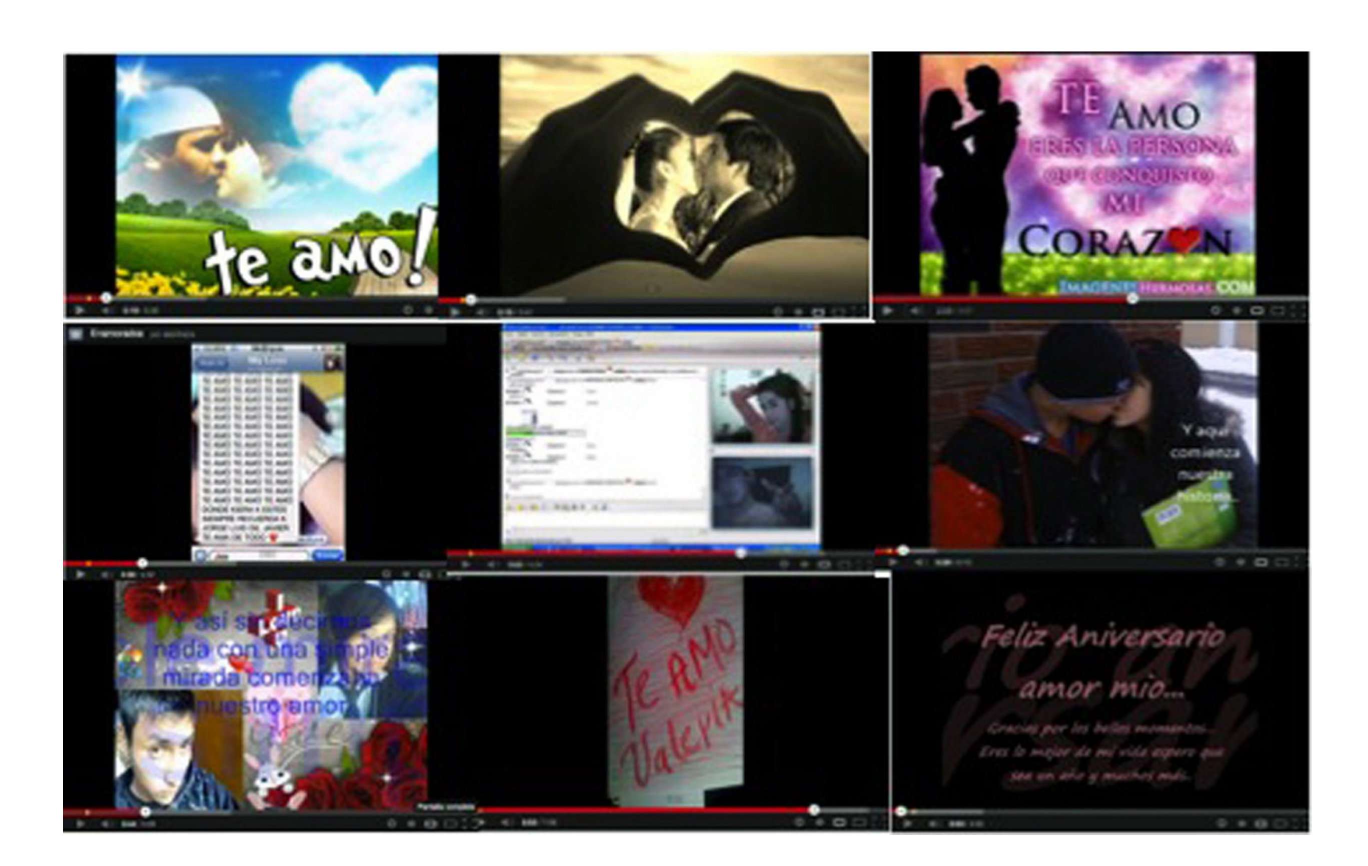
Teniendo como base las experiencias a lo largo de un proyecto de investigación acerca de la producción audiovisual *amateur* publicada en el portal YouTube, dentro del cual se propuso la metáfora urbana como principio teórico-metodológico y la observación flotante como técnica específica para la indagación, se presentan algunos de los lineamientos para considerar esta herramienta aplicada a un estudio de caso exploratorio en donde se conjugan conceptos provenientes de los Estudios Visuales, la Antropología Urbana y la Sociología de la Tecnología. Se busca reflexionar alrededor de estas metodologías para estudiar la imagen digital en las sociedades actuales.

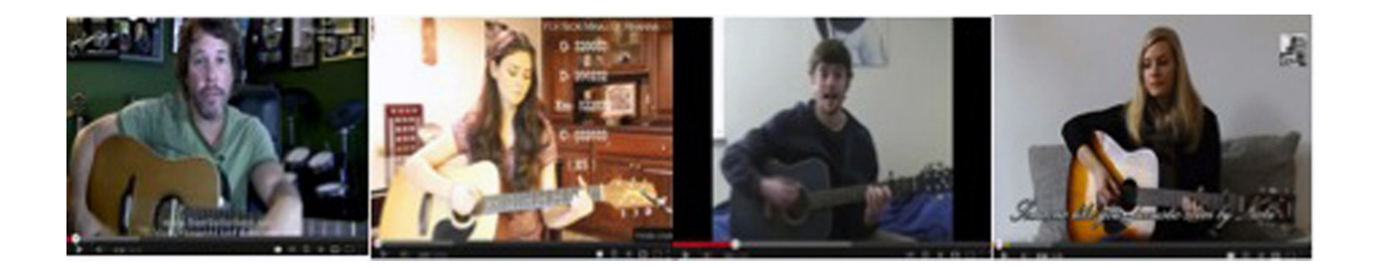
Palabras clave: *Homecasting*; YouTube; *Amateur*; Metodología; Observación Flotante.

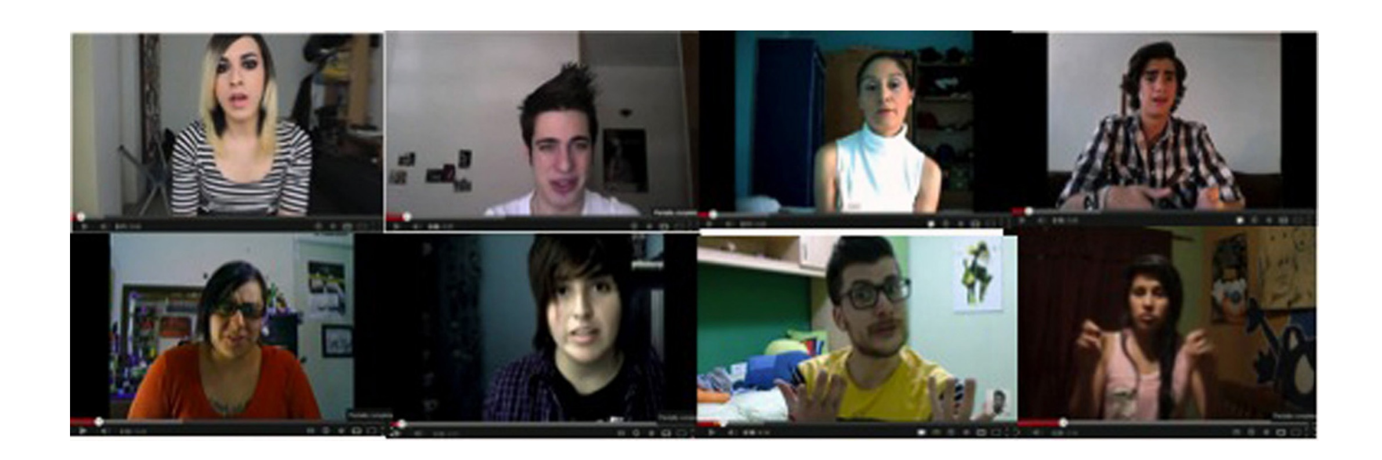
Abstract

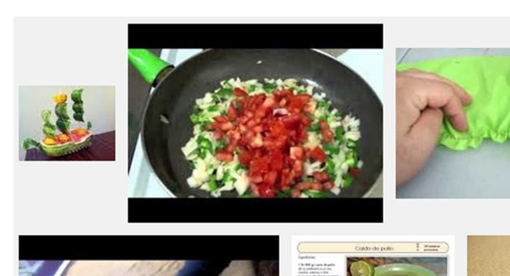
Taking as a departure point the experiences of a research project about amateur audiovisual production posted on the YouTube website, in which urban metaphor is proposed as a theoretical-methodological principle and floating observation as a specific technique for the investigation, we present the basic guidelines to consider this tool within an exploratory case study in which concepts from Visual Studies, Urban Anthropology and Sociology of Technology come together. This project aims at reflecting on the methodologies of the study of the digital image in contemporary societies.

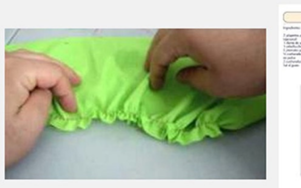
Keywords: Homecasting; YouTube; Amateur; Methodology; Floating Observation.


te amo!
TE AMO
CORAZON
Y aquí
comienza
Feliz Aniversario
amor mio...
Te AMO











Caldillo de jitomate









Caldo de pollo







Notas del texto de Lucy Quezada y Katherine Ávalos:

[1] Lucy Quezada Yáñez (1990) Egresada y tesista de la Licenciatura en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Universidad de Chile.

[2] Katherine Ávalos Parra (1989) Egresada de la Licenciatura en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Museo de Arte Contemporáneo de Santiago.

[3] Para más datos acerca de los cambios en la estética cotidiana, véase El golpe estético. Dictadura militar 1973-1989, de Gonzalo Leiva y Luis Hernán Errázuriz, Ocho Libros Editores, 2012.

Notas del texto de Mtra. Claudia Gordillo:

[1] Doctoranda en Sociología de la Universidad Federal de Paraná, Brasil (UFPR), Maestra en Estudios Culturales de la Universidad Javeriana, Colombia y Comunicadora Social – Periodista. Este artículo hace parte de una investigación más amplia denominada «Retóricas del Héroe» financiada por la Universidad Minuto de Dios en Bogotá, Colombia.

[2] La PSD nace en un escenario de frustración, minado por la desesperanza que produjeron los diálogos de paz sostenidos desde 1998 por el ex presidente Andrés Pastrana, que, al término de su periodo presidencial (2002), le entregó al país una zona de distensión en el Caguán (sur del país) que favorecía a las FARC.

[3] César Mauricio Velásquez tiene actualmente investigaciones abiertas por nexos con paramilitares asociadas a montajes a los magistrados de la Corte Suprema de Justicia en Colombia

[4] Recordemos que «la propaganda trata de conseguir que la gente se adapte a las nuevas circunstancias y que concilie sus prioridades y normas morales con las necesidades bélicas»

(Clark, 2000: 103) a lo que Walter Lippmann, periodista americano, analista político y miembro de las comisiones de propaganda en Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XX, habría dicho que la «revolución en el arte de la democracias podría utilizarse para fabricar consenso, es decir, producir en la población, mediante las nuevas técnicas de propaganda, la aceptación de algo inicialmente no deseado» (Chomsky, 2010: 10).

5 El concepto de marco interpretativo tiene origen en la psicología cognitiva y la antropología, posteriormente fue adoptado por disciplinas como la sociología, la economía, la lingüística y la comunicación.

6 Esta serie actualmente es retransmitida por Canal Institucional (un canal estatal producto de la liquidación de Inravisión y la reforma de televisión en el 2003 que desembocó en la apertura de canales como Canal Congreso y la conformación de un nueva entidad encargada de la televisión y la radio pública –RTVC-).

7 Esta película registró la taquilla más alta en Colombia, fue nominada al Premio Goya, en la categoría a la mejor película extranjera de habla hispana en el 2007 y galardonada en la

XXIII versión del *Chicago Latino Film Festival*.

[8] En entrevista con la autora (2013).

[9] Ver: «McCann Erickson Colombia: Ejército Nacional de Colombia». Por Yanina Tendlarz, entrevista publicada el 29 de diciembre de 2010.

[10] Comerciales de la campaña «Los héroes en Colombia, sí existen». Agencia: McCann Erickson Colombia. Creativo: Germán Zuñiga. Realizador: Juan Carlos Beltrán. Referencias imágenes de comerciales: «Aunque no lo conozca, daría la vida por usted». Comerciales en su orden de aparición: «Testimonial noche», «Testimonial río» y «Testimonial helicóptero» Año de realización: 2009.

[11] En entrevista con la autora (2013).

[12] En entrevista con la autora (2013).

[13] En entrevista con la autora y en el documental *Apuntando al Corazón* de los directores Claudia Gordillo y Bruno Federico (2013).

[14] Mal denominados «falsos positivos», que para junio de 2013 sobrepasaba 4.600 personas muertas a manos de los militares

del Ejército Nacional de Colombia, según el alto comisionado para las Naciones Unidas.

[15] En entrevista con la autora (2012).

[16] *Apuntando al Corazón* es un documental político de los directores Claudia Gordillo y Bruno Federico en el marco de la presente investigación (2013).

Notas del texto de Elena Rosauro:

[1] Elena Rosauro es doctoranda e investigadora de la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente finaliza su tesis doctoral, para cuya realización ha disfrutado de una beca FPI-UAM. Es licenciada en Historia y teoría del arte y maestra en Estudios latinoamericanos por esa misma universidad. Este texto es una primera aproximación al problema de la violencia en el arte contemporáneo mexicano y colombiano. Es el resultado de los primeros meses de investigación doctoral de la autora y fue presentado como ponencia en 2013.

[2] Se puede consultar el texto original del autor, traducido al inglés, aquí: http://www.openanthropology.org/fanonviolence.htm. Y ver el trailer de un reciente documental sobre el texto de Fanon, dirigido por el sueco Göran Hugo Olsson (2014): https://www.youtube.com/watch?v=ohoiW9HrXkc.

[3] Además del referido artículo de Sergio Rojas sobre el concepto de «neobarroco», se puede consultar el ensayo original de Severo Sarduy (1972):

https://www.academia.edu/1747997/Sarduy._Barroco_y_Neoba o el libro de Omar Calabrese (1999 [1987]): http://es.scribd.com/doc/39444879/Calabrese-Omar-La-Era-Neobarroca.

4 En las ciencias sociales, el «giro de la historia» tuvo lugar hace décadas: http://anthrotheory.pbworks.com/w/page/29532667/The%20His

5 Sobre este concepto, en inglés: http://borderpoetics.wikidot.com/liminality.

6 Algunos ejemplos fotográficos de estos cargueros reales: http://www.vanguardia.com/actualidad/colombia/153524-un-soldado-muerto-y-tres-heridos-en-emboscada-de-las-farc-en-caloto, http://www.colombia.com/actualidad/nacionales/sdi/75640/la-fuerza-aerea-colombiana-golpea-al-eln-en-arauca-su-principal-feudo, http://diarioadn.co/actualidad/colombia/halloween-de-terror-en-pradera-explosi%C3%B3n-dej%C3%B3-varios-muertos-y-herido-1.31210.

7 Ver: http://www.revistacredencial.com/credencial/content/navegaci-

n-fluvial-caminos-cable-reo-la-aventura-extrema-de-los-transportes

[8] Los columbarios se encuentran dentro del recorrido del llamado Eje de la Memoria (https://centromemoriabogota.files.wordpress.com/2015/04/1-eje-de-la-memoria-cartografia-de-la-memoria.pdf), un proyecto de mapeo y reconocimiento del Cementerio Central de Bogotá y sus alrededores en torno a la historia reciente y violenta de la ciudad.

[9] Entrevista al artista en la que habla de la violencia y esta obra: http://vimeo.com/67562958

[10] También el propio Echavarría lo explica en este vídeo: http://www.youtube.com/watch?v=dIbaeVZKXj8.

[11] Esta disposición nos recuerda de alguna manera al lienzo de Frida Kahlo titulado Autorretrato en la frontera de México y Estados Unidos (1932): http://24.media.tumblr.com/tumblr_m8ophx0uU41qlwdjeo1_128

[12] Texto del poema: http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=3783.

[13] Artículo de CNN sobre esta Marcha: http://mexico.cnn.com/nacional/2011/04/06/marchan-en-ciudades-de-mexico-por-la-paz-tras-el-asesinato-de-sicilia.

[14] La página web de la artista tiene algunas fotografías de una performace de *Requiem*: http://www.violetaluna.com/Requiem.html.

[15] Para ampliar la información sobre esta obra, recomendamos un artículo de Gustavo Curiel (2007) en la revista *Imágenes*: http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_cu

[16] Por ejemplo, en *Cuartoscuro* (http://cuartoscuro.com.mx/2012/07/nuevo-biombo-de-la-conquista/) o en *La Jornada* (http://www.jornada.unam.mx/2012/07/13/cultura/a04n1cul).

[17] La leyenda en el recuadro de la izquierda es el poema «Suave patria» de Ramón López Velarde (1921). Aquí se puede consultar el texto del poema y un estudio sobre el mismo: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lopez-velarde-1921-la-medula-guadalupana-de-la-suave-patria/html/968a0e68-59d7-11e0-b864-00163ebf5e63_3.html

[18] Para ver imágenes de mayor calidad de esta obra (por sus

dos caras), y para conocer la trayectoria del artista: http://arte.milenio.com/artistas/08gustavo/.

Notas del texto de Rosangela de Jesus Silva:

[1] Doctora en História del Arte por la Universidad Estadual de Campinas y profesora de la Universidad Federal de la Integración Latinoaméricana – UNILA.

[2] *El Mosquito*, N.110, 02/07/1865. Buenos Aires.

[3] La representación iconografica del mondo de Cesare Ripa (http://www.pbmstoria.it/unita/immaginedellaltro/iconografia/im presenta América com lanza en la mano y plumas en la cabeza. (Ver artículo de De Pedro Robles, A. E. "Dime cómo te vistes/visten y te diré quién eres", en: Nuevas Lecturas de Historia, 25, Publicación de la Maestría en Historia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC). Número monográfico y de homenaje., pp. 11-73. *Revista Arbitrada*

[4] La esclavitud, el régimen monárquico y sus implicaciones políticas, sociales y económicas fueron tal vez los temas más privilegiados por la prensa de la época y especialmente por los periódicos ilustrados aquí citados.

[5] En su libro *Desenhando a Nação*, Angela C. M. Telles discute,

en el primer capitulo, cómo las revistas ilustradas tuvieron un rol fundamental en la producción e circulación de las imagenes en latinoamerica. La investigación de Telles centra su análisis en publicaciones argentinas y brasileñas del siglo XIX. [http://funag.gov.br/loja/download/727-Desenhando_a_Nacao_Revistas_Ilustradas.pdf]

6 [(...). Mucho debe haber contribuido para producir este resultado infeliz, la incorporación de indígenas hecha por la colonización. Las razas americanas viven en la ociosidad y se muestran incapaces, mismo por la coacción, de dedicarse a un trabajo duro y continúo. Esto sugirió la idea de introducir negros en América, que tan fatales resultados produjo]

7 [(...) lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia; lucha imponente en América que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que fue educado el espíritu europeo (...).]

8 *Revista Illustrada*, N.17. 06/05/1876, Rio de Janeiro, p.8

9 *Revista Illustrada*, N.186, ano IV, 06/12/1879, Rio de Janeiro, p.8

[10] *El Mosquito*, N. 940, 1881, Buenos Aires.

[11] Balmaceda, miembro del Partido Liberal del país, fue presidente de Chile entre 1886 y 1891.

[12] Don Pedro II fue el segundo emperador de Brasil donde gobernó de 1840 hasta 1889, cuando el país dejaría de ser monarquía para tornarse República.

[13] Revista Illustrada, N.251, 1881, Rio de Janeiro.

[14] La monarquía, fuente de estabilidad política del sistema, en un país que buscaba legitimarse como representante de la civilización entre republicas caudillescas.

[15] Latorre estuvo al frente del poder en Uruguay en dos ocasiones: entre 1876 y 1879 como «gobernador provisório» y después entre 1879 y 1880 como presidente constitucional. Era un militar y durante sus gobiernos fortaleció el ejército. Tuvo una administración austera y centralizadora e incentivó las ferrovías, además de emprender reformas en el campo, en lo judicial y en la educación.

Notas del texto de María Elena Lucero:

[1] Doctora en Humanidades y Artes, Mención Bellas Artes, por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Profesora Visitante de la Universidade Federal da Integração Latino Americana, Brasil.

[2] http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/27251

[3] http://www.infoguerracivil.com/

[4] http://www.academia.edu/2529806/Mexico_y_la_guerra_civil_e

[5] A raíz de la diáspora europea se desplazaron hacia América artistas como la española Remedios Varo, la argentina Leonor Fini o la inglesa Leonora Carrington, algunas de ellas citadas por Rodríguez Prampolini en sus investigaciones.

[6] http://www.unc.edu/~hdefays/courses/span330/arte/posada.htr

[7] http://www.cosaslibres.com/libro/nadja-_2843.html

[8] Wolfgang Paalen desempeñó un rol fundamental en la edición

de *Dyn* en México, una revista que tuvo una tirada de seis números, desde 1942 a 1944. Para más detalles, véase el trabajo de Leddy, Annette y Conwell, Donna. (2012). *Farewell to Surrealism. The Dyn Circle in México*. Getty Research Institute, California.

[9] http://chnm.gmu.edu/transatlanticencounters/items/show/5156

[10] http://www.latinamericanstudies.org/malinche.htm

Notas del texto de Dr. Antonio E. de Pedro:

[1] Doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid (1992). Ha trabajado como profesor e investigador en diversas universidades de México y Colombia. Ha sido miembro del Sistema Nacional de Investigaciones de México (CONACYT-SNI). Autor de libros y artículos especializados en diversas revistas internacionales. Presidente de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (REVLAT: http://www.revlat.com) Actualmente, profesor del Doctorado en Historia de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC).

[2] En el año de 2012, la revista Vogue y el Museo Frida Kahlo inauguraron una exposición en México al respecto de las influencias de la artista en la moda internacional. Al respecto siga el enlace: http://www.vogue.mx/videos/documental-los-vestidos-de-frida-kahlo-capitulo-3/547

[3] Rivera falleció en 1957. Véase: Rivera, D & March, G. *Diego Rivera: my art, my life*, New York, The Citadel Press, 1960. La traducción al castellano se realizó en 1963 por H. González Casanova, para la Editorial Herrero de ciudad de México, y llevó

por título: *Diego Rivera: mi arte, mi vida*.

[4] Junto a ella aparecen sus hermanas Adriana y Cristina, su prima Carmen Romero, y el joven amigo Carlos Veraza

[5] Existen muchas de otras fotos familiares en las que Frida se presenta en muy diversas maneras. En relación con ello, siga el siguiente enlace: https://www.google.com.co/search?q=fotos+de+Frida+Kahlo&espv=2&biw=1600&bih=775&source=

[6] Al respecto siga el enlace: https://www.google.com.co/search?q=fotos+de+Frida+Kahlo&espv=2&biw=1600&bih=775&source=

[7] *Cadáveres exquisitos*, de los que tenemos algunos ejemplos significativos como el realizado con la artista, asistente de Diego Rivera, Lucienne Bloch, hacia 1932, realizado durante su estancia en Manhattan. O , el no menos interesante *Cadáver*, realizado también en ese año de1932, y en el que el mismo Rivera termina convertido en una desnuda ama de casa, o quizás tan sólo una "bruja con escoba" (Imagen 5: (http://www.lucasdipascuale.com.ar/assets/images/coleccion/Ka

[8] En el interesante estudio de Martha Zamora sobre Frida se destaca que ella fue asidua a la iglesia de Coyoacán hasta los

veinte años y que allí las imágenes religiosas dejaron «una visible huella en su pintura» (Zamora, M. Frida el pincel de la angustia, México, 2da edición, 2007, p. 17). Ya la misma Frida había realizado un pequeño dibujo sobre su accidente a modo de exvoto en el año de 1926. Hacia 1943, al parecer encontró un exvoto que se asemejaba tanto a lo que le había ocurrido, que como señala Andrea Kettenmann, «que apenas necesitaba retocarlo para poder aplicarlo a su propio accidente. Añadió los rótulos del tren y del autobús, dotó a la accidentada de sus típicas cejas, y completo la representación con el agradecimiento» (1992: 18).

[9] Un estudio pormenorizado de esta obra, se puede ver en: Kettenmann, A. *Frida Khalo 1907-1954. Dolor y pasión*. Berlin, Benedikt Taschen, pp. 48 y 49.

[11] *Doña Bárbara*, película completa, siga el enlace: https://www.youtube.com/watch?v=cLwAnKv2pP8.

[13] Tomado por Raquel Tibol del *Diario personal de Frida* que ella comenzó en el año de 1942. Dicho Diario estaba compuesto por escritos y muchos dibujos de un carácter muy personal, en los que tocaban temas como la sexualidad, la fertilidad, la magia, el esoterismo, así como su propio padecimiento físico. Además,

de comentarios sobre el valor de su pintura, su infancia, juventud o ideas sobre el pueblo de México.

14 Véase en particular las obras: *El marxismo dará la salud y la paz a los enfermos* y *Autorretrato con Stalin*, ambos de 1954, año de su muerte.

15 El desarrollo de estas ideas está en relación con los planteamientos establecidos por el filósofo francés Merleau-Ponty y su fenomenología del sentir.

16 Pérez, A., «Merlau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo», *Eikasia, Revista de filosofía*, año IV, 20 (sep., 2008). http://www.revistadefilosofia.org. Consultado: 10 de septiembre de 2013.

17 Reseñado por Alfonso de Toro, 2007: 33-34.

18 Siga este enlace: http://www.pinterest.com/mzmayagonzalez/child-frida/.

19 Siga este enlace: http://www.fritzhenle.com/Frida/slideshow1.htm.

20 Siga este enlace: http://nickolasmuray.com/frida-kahlo.



[21] Siga este enlace: http://www.luciennebloch.com/portfolios.htm.

[22] Siga este enlace: http://nickolasmuray.com/frida-kahlo.

[23] Siga este enlace: http://www.gisele-freund.com/artists/.

[24] Siga este enlace: http://www.manuelalvarezbravo.org/espagnol/treinta-B.php.

[25] Siga este enlace: http://www.fundacionarchivohectorgarcia.net/#!Frida-Kahlo/zoom/c21gb/image10pk.

Notas del texto de Mtra. Afra Citlalli Mejía Lara:

[1] Afra Citlalli Mejía Lara, cuenta con Máster en Documental de Creación, por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, y es realizadora de cine documental.

[2] El documental Nanook of the North 1922) de Roberth Flaherty puede ser consultada en su versión original en el "Internet Archive": [https://archive.org/details/nanookOfTheNorth1922]

[3] Todos los textos están tomado de la traducción hecha para la edición del DVD de la distribuidora española Suevia Films (s.f.)

[4] La traducción es mía.

Notas del texto de Helena Talaya Manso:

[1] Assistant Professor of Spanish. Oxford College of Emory University.

[2] Algunas de las películas que tienen como tema la guerra civil y que cubren aspectos muy distintos del conflicto son entre otras: *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1983) film que muestra el asedio de Madrid durante la guerra y las libertades de las que disfrutaba la población hasta la victoria franquista. *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu,1985) basada en la novela de Ramón J Sender, es una dura critica al papel de la Iglesia en la pre-guerra y el conflicto agrícola y social que propició el estallido de la guerra. *Dragón Rapide* (Jaime Camino, 1986) es una crónica de los 15 días previos al alzamiento, trata de la trama golpista y el viaje en el avión que llevó a Francisco Franco a Marruecos para ponerse al frente del ejército español alzado en armas contra la República. *¡Ayi Carmela* (Carlos Saura, 1990) basada en una obra de teatro de Sanchis Sinisterra, narra la vida de la población civil desde el punto de vista de una pareja de cómicos que van representando su espectáculo mientras atraviesan los dos

bandos en conflicto. *Tierra y Libertad* (Ken Loach, 1995) debate el justo reparto de las tierras durante los intentos fallidos de colectivización agraria, y reproduce los enfrentamientos entre comunistas y anarquistas durante los días 3 y 4 de mayo de 1937. *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996) trata sobre el importante papel que jugaron las mujeres milicianas en la guerra y del movimiento libertario en general. *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998) es una visión de cómo al estallar la guerra civil las obras de arte del museo del Prado en Madrid son trasladadas para ponerlas a salvo de la guerra. *La lengua de las mariposas* (Jose Luis Cuerda, 1999), adaptación de un cuento del escritor Manuel Rivas, está ambientada al final de la 2ª República en los días inmediatos al estallido de la guerra y basada en la relación de un maestro de la republica de ideas anarquistas y su método de enseñanza basado en los principios de la Institución Libre de Enseñanza. *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), basada en la novela de Javier Cercas cuenta la historia de unos de los fundadores de la falange, mezcla una narrativa semidocumental con elementos originales del NODO y otros de ficción.

[3] Mi traducción del artículo de Geoffrey B. Pringree en «The Documentary Dilemma and the Spanish Civil War», en Noël

Valis, *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. The Modern Language Association of America, New York, 2007 (305-316).

[4] Ver anexo en últimas páginas.

[5] Según han expresado casi unánimemente tanto aquellos que participaron como voluntarios en la guerra civil española, como los que la han analizado desde el campo de la historia, coinciden en señalar el aspecto romántico de la contienda en cuanto a la sensación que tenían era la de estar luchando por una de las «últimas buenas causas».

[6] A diferencia de los jóvenes españoles cuya aproximación a la guerra civil no está exenta de referencias muy personales ya que casi todos ellos han tenido un familiar directo que estuvo envuelto en el conflicto, los alumnos a quienes va dirigido este curso son estudiantes de una universidad norteamericana quienes difícilmente van a sentirse identificados a nivel personal en la contienda. De ahí que el elemento melodramático juegue un papel importante para lograr su identificación y una mayor aproximación al tema.

[7] En este trabajo voy a usar indistintamente los términos

”nacional” y ”nacionalista”. En clase me limito a usar el último por ser la traducción más cercana al inglés, en cambio debemos reconocer la connotación distinta que en España tiene el término ”nacionalista” que, sin entrar en detalles, se refiere a asuntos territoriales entre las autonomías y el gobierno central.

[8] Entre otras muchas diferencias, valga mencionar que generalmente el héroe representado en los carteles nacionales franquista suele ser un oficial, mientras que el héroe republicano está representado por el pueblo armado.

[9] La primera fotografía que se publicó en un periódico fue en 1880 en Nueva York, en el *Daily Herald* y el británico *Daily Mirror* en 1904 fue el primer diario del mundo ilustrado completamente con fotografías. Brothers,War 5; Balsells 190, citado en Wasson Photography and the *Spanish Civil War* 318.

[10] El libro *Heart of Spain* publicado por Aperture Foundation, New York recoge toda la colección de fotografías de Robert Capa sobre la Guerra civil española que pertenecen a la colección del Museo Reina Sofía y fueron donadas por el hermano del fotógrafo.

[11] Juan Vicens, inspector de bibliotecas, una vez empezada la

Guerra fue nombrado director de la Delegación de Propaganda del gobierno de la República en la Embajada de España en Francia cuyo objetivo era informar y sensibilizar al pueblo francés de la lucha contra el fascismo.

[12] Sobre este asunto, véase el artículo *La Guerra televisada*, de Julio Llamazares, publicado en el diario *El País*, 24 enero 1991. (http://elpais.com/diario/1991/01/24/opinion/664671611_8502

[13] Además de montar la agencia *Espagne*, Münzenberg también fundo el periodico *Ce Soir* dirigido por Aragon. Robert Capa y Henri Cartier-Bresson se encargaban de las fotografīas.

[14] El papel extraordinario de la mujer republicana en la guerra merece dedicarle otro curso especifico, pero no es este el objeto de este trabajo. Por citar tan solo una obra de referencia sobre el papel de las republicanas léase Mary Nash, *Rojas: las mujeres republicanas en la guerra civil*.

[15] El cartel mencionado pertenece a la Fundación Hoover de la universidad de Stanford, California a cuyos fondos no he tenido acceso, siendo la imagen facilitada por Vernon de la que me he servido para su descripción. Este cartel, así como el del Auxilio Social citado mas abajo, pueden verse reproducidos en la

pagina web http://www.taringa.net/posts/imagenes/11712599/Carteles-de-la-Guerra-Civil-Espanola-Nacionales.html. Título del cartel "El comunismo destruye la familia" en la web ocupa la posición num. 43 de un total de 48.

16 Título del cartel "En nuestra justicia está nuestra fuerza" en la web ocupa la posición número 10 después de la introducción.

17 La idea, como casi todas las ideas, no vino inspirada por la sola gracia de mi imaginación, aunque ésta también tiene parte, sino que la proporcionó Curtis Wasson, quien a su vez se inspira en una anécdota de Gisele Freund *El Mundo en mi cámara*. WASSON, Curtis: «Photography and the Spanish Civil War», en Noël Valis, *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. New York, 2007 (317-327)

18 Otro trabajo interesante que complementaría el presentado aquí, sería un curso en el que se estableciera un paralelismo entre la guerra civil española con la guerra civil norteamericana a través de sus imágenes y carteles. Con mi agradecimiento a Elena Rosauro que ha sido la persona que me ha proporcionado la idea del futuro proyecto.

Notas del texto de Adriana Marcela Moreno Acosta:

[1] Doctora en Comunicación por la Universidad Nacional de La Plata-Argentina. Magíster en Estudios Culturales y Realizadora de Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Colombia.

[2] Texto: Nuevos creadores: imaginación y ocio contemporáneos. *Revista Razón y Palabra*. Revista digital especializada en comunicología. Numero 82, marzo-mayo 2013.


editorialfoc